DIE KUNST IM ZUSAMMENHANG DER CULTURENTWICKELUNG UND DIE...

Moriz Carriere

Die Kunst

im

Zusammenhang der Culturentwickelung

und

die Ideale der Menschheit.

Von

Moriz Carriere.

Vierter Band.

Renaissance und Reformation in Bildung, Kunst und Literatur.

Zweite neu durchgesehene Auflage.

Leipzig:

F. A. Brockhaus.

1873.

Die Kunst

im

Zusammenhang der Culturentwickelung

und

die Ideale der Menschheit.

Von

Moriz Carriere.

Vierter Band.

Renaissance und Reformation in Bildung, Kunst und Literatur.

Zweite neu durchgesehene Auflage.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1873.

Renaissance und Reformation

in

Bildung, Kunst und Literatur.

Ein Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geistes.

Von

Moriz Carriere.

Zweite neu durchgesehene Auflage.

Leipzig:

F. A. Brockhaus.

1873.

Vorwort.

Mit gehobener Stimmung wünsche ich auch diesem neuen Bande eine freundliche Aufnahme, wenn Deutschland von den Thaten des Kriegs seine Aufmerksamkeit wieder zu den Werken des Friedens wenden wird. Mein Buch ist auf den Glauben an die sittliche Weltordnung begründet, die sich ja während dieses Sommers dem ganzen Volke sichtbar bezeugt und handgreiflich bewährt hat; in einem großen europäischen Geschick ist ihr Walten uns zur eigenen Lebenserfahrung geworden; so darf wol das Bestreben Gott in der Geschichte vornehmlich im Gebiet des Schönen nachzuweisen auf ein willfähriges Verständniß rechnen. Im Sieg des Deutschthums wollen wir uns nicht überheben, sondern Mäßigung und Gerechtigkeitssinn bewahren. Die Blüte der italienischen und deutschen Malerei, das Drama der Spanier und Engländer sind Höhenpunkte der Kunst; jeden in seiner Eigenthümlichkeit aufzufassen war ich bedacht, aber auch die Renaissance und Reformation überhaupt hoffe ich unbefangen gewürdigt zu haben. Nicht minder die französische Nationalliteratur. Wir brauchen uns heute nicht mehr von ihrer Zwangsherrschaft zu befreien wie zu Lessing's Zeit, wir können jetzt ihr Verdienst, ja einen weltgeschichtlichen Fortschritt in ihr anerkennen; Descartes und Moliere stehen in erster Reihe; Pascal, Corneille, Racine sollen ihre Ehre haben. Mein Buch zeigt wie Frankreich seit Heinrich IV. emporstieg, und der Schlußband wird das im 18. Jahrhundert weiterführen; aber schon hier ist auch das Nachtheilige der alles regelnden Centralisation betont. Wie Deutschland aus seiner Erniedrigung sich durch

innere Sammlung und unverdrossene Arbeit wieder erhoben, so hoffe ich auch für Frankreich nach seinem Sturz eine Auferstehung durch Selbsterkenntniß und sittliche Zucht, durch die Schule der Selbstverwaltung im Gemeindeleben. Es wird wieder Friede werden; Germanen und Romanen haben fortwährend von einander zu lernen, einander zu ergänzen; das Gesammtbild des europäischen Geistes wie ich es hier von der Vergangenheit entworfen habe, wird das auch für die Zukunft als nothwendig erscheinen lassen. Vor allem mögen in Deutschland der Muth und die Liebe fortwalten, die beim Ausbruch und während des Kriegs opferfreudig und siegreich alle kleinlichen Bedenken, alle engherzige Selbstsucht überwanden, damit die politischen Thaten des Friedens im Aufbaue des einen freien Bundesstaates dem Werke der Waffen ebenbürtig werden!

München, im November 1870.

Ich habe auch diesen Band einer verbessernden Durchsicht unterworfen und eingefügt was die Forschung auf dem Felde der Literatur- und Kunstgeschichte in den jüngstverflossenen Jahren errungen hat, wie in der Holbeinfrage. Mein Bestreben war und blieb der Renaissance und der Reformation, dem romanischen und germanischen Wesen gleichermaßen gerecht zu sein; es hat mich besonders gefreut daß meine Würdigung des spanischen, englischen und französischen Dramas den Beifall von Kennern und Freunden findet.

München, im Sommer 1873.

Moriz Carriere.

Inhaltsübersicht.

	Seite
Vorwort	V—VI
Einleitung.	
Grundzüge der Epoche im Leben und in der Kunst	1—6
Der Humanismus und die Gelehrtendichtung.	
Wiedererweckung der alten Literatur. Buchdruckerkunst. Italiens Vorgang in der neuern Bildung. Die platonische Akademie zu Florenz. Nikolaus Cusanus. Erasmus, Reuchlin, Hutten. Frankreich und England. Lateinische Gelehrtendichtung: Lyriker, Epiker; Scaligers Poetik	6—22
Volkslieder und Volksbücher.	
Ihr Charakter. Das Liebeslied in Deutschland, das historische Lied in England. Nordische Gesänge. Englische, schottische Balladen und spanische Romanzen. Italienische Rispetti. Umbildung des Volksgesanges ins Religiöse. Hans Sachs. Eulenspiegel und Faust	22—41
Staat und Geschichte. Machiavelli.	
Die moderne Staatsidee. Machiavelli's Discorsi und Principe. Die Reformatoren Deutschlands und der Schweiz. Thomas Morus; Campanella. Philipp von Comines	41—52
Die Naturanschauung und die Entdeckungen. Columbus. Copernicus. Kepler.	
Forschung und Phantasie; Paracelsus; Astrologie, Alchemie, Magie; Hexenwesen. Entdeckungsreisen: Columbus. Copernicus und Kepler; Bacon von Verulam und Galilei	53—68
Die Architektur der Renaissance.	
Weltlichkeit, antike Formen; der schöne Schein, das Malerische. Alberti, der florentinische Palastbau, die Frührenaissance. Römische Hochrenaissance; Bramante, Michel Angelo. Die Peterskirche. Sansovino; Palladio. Deutschland und Frankreich	69—86

Seite

Aufschwung der bildenden Kunst im 15. Jahrhundert.

A. Der deutsche Realismus seit van Eyck.

Hubert van Eyck und die Schule der Niederländer; Memling; das Danziger Bild. Einfluß Flanderns auf die Rheingegend und Oberdeutschland. Realismus in der Plastik; bemalte Schnitzwerke; Steinsculptur. Glasmalerei, Holzschnitt und Kupferstich; die Todtentänze; Schongauer . . . . 87—104

B. Die Schulen von Florenz, Padua, Venedig und Umbrien.

Charakter der italienischen Kunst. Die Florentiner; lebenswahre Durchbildung der Form; Masaccio, Filippo Lippi; Ghiberti, Luca della Robbia, Donatello; Benozzo Gozzoli, Ghirlandajo, Signorelli. Padua; Studium der Perspective; Mantegna. Venedig und die Farbe; Bellini. Umbrien und die religiöse Empfindung; Perugino. . . . . 104—116

Die Blüte der Kunst in Italien. Leonardo da Vinci. Michel Angelo. Rafael. Correggio. Tizian.

Vollendung des Gemüthsideals in der Malerei; Einfluß der florentiner Akademie und Philosophie. Andrea Sansovino. Leonardo da Vinci (117—126), seine Vielseitigkeit; das Abendmahl; die Reitergruppe; heilige Familien; Porträts. Seine Schule; Luini. Michel Angelo (126—147). Sein Geist und Charakter; Jugendwerke; Savonarola und die Pieta; der Schlachtcarton. Das Denkmal für Julius II.; die Sixtinische Decke; die Mediceergräber. Vittoria Colonna und die reformatorischen Ideen. Das jüngste Gericht. Gedichte. Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto. Rafael (149—176). Glückliche Harmonie von Begabung und Bildung. Schule in Umbrien und Florenz; Römischer Aufenthalt. Die Stanzen und Loggien; die Farnesina. Die Tapeten; religiöse Staffeleibilder; die Sistinische Madonna und die Transfiguration. Rafaels Schule; Giulio Romano. Correggio (177—180); das Musikalische in der Malerei, das Helldunkel; religiöse und sinnliche Empfindung. Plastik in Venedig. Giorgione. Tizian (182—185); seine Naturauffassung und sein Colorit; religiöse, mythologische Bilder; Porträts. Moretto. Bonifazio. Tintoretto. Paul Veronese. — Geräth und Schmuck; Benvenuto Cellini . . . . 117—197

Die deutsche Kunst der Reformationszeit. Dürer. Holbein. Vischer.

Dürer als Repräsentant des Deutschthums in der Kunst; Gemälde; Holzschnitte und Kupferstiche. Seine Schule. Hans Holbein der Jüngere; die deutsche Renaissance; seine Werke in Augsburg, Basel und England; die Madonna im Familienbild; der Todtentanz. Lucas Cranach. Peter Vischer; das Sebaldusgrab. Das Maximiliansdenkmal. Kunstindustrie in Augsburg und München. . . . . 197—224

Seite

Die Poesie der Renaissance.

A. Italienische Akademien und Kunstdichtung. Das Sonett und die Schäferpoesie. Das Siebengestirn in Frankreich.

Einfluß der Humanisten. Die Akademien. Sonette von Vittoria Colonna, Bruno, Campanella. Das Pastorale; Sannazaro; Tasso's Aminta und Guarini's Pastor fido; Saa de Miranda. Das Siebengestirn; Ronsard . . . . 224—239

B. Das romantische Kunstepos. Bojardo und Ariosto. Tasso. Camoens.

Italien und das Epos. Pulci. Bojardos Verliebter Roland. Ariost; sein Leben; der Rasende Roland die Krone der Unterhaltungspoesie; das Malerische in der italienischen Dichtung. Tasso; seine Schicksale; seine Stellung zur Antike; das befreite Jerusalem. Spensers Feenkönigin. Die Araucana von Ercilla. Camoens und die Lusiaden . . . . 239—270

C. Tragödie und Komödie in Italien.

Das Kunstdrama der Renaissance. Trissino. Shakespeare's Verhältniß zu den Italienern. Lustspiele von Bibiena, Ariost, Machiavelli, Pietro Aretino. Die Stegreifkomödie . . . . . . 270—284

Luther und die Reformation.

Italien und Deutschland; Subjectivität und Gemüth. Luther der ethische Genius seines Volks und seiner Zeit. Die Bibelforschung und Bibelübersetzung. Gewissensfreiheit. Melanchthon. Die politische Bewegung. Zwingli in der Schweiz. Der Jesuitismus. Calvin und Genf. . . . . 285—299

Kirchenmusik und Gemeindegesang. Weltliches Lied und Instrumente.

Die mittelalterliche Polyphonie und die Melodie in der neuen Kunst. Niederländische Meister. Englische Volkslieder und Madrigale. Das deutsche Kirchenlied. Venedig und die Klangfarbe. Vollendung des Kirchenstils. Roland de Lattre und Palestrina. Vervollkommnung der Instrumente. . . . . 299—311

Principienkampf in der Literatur; Humor und Satire. Rabelais. Cervantes.

Das Komische in der Weltlage. Sebastian Brant. Pirkheimer. Villon und Marot. Thiersage. Grobianus. Rabelais der groteske Hohlspiegel der Zeit; edler Gehalt und ungeheuerliche Form; Gargantua; Pantagruel. Fischart. Künstlerische Vollendung des humoristischen Romans in Spanien; Mendoza und die Schelmengeschichten; Cervantes; sein Leben, seine Novellen; der Don Quixote 311—340

Restauration der Kunst in Italien.

Restaution des Katholicismus; die Naturalisten Michel Angelo da Caravaggio und Salvator Rosa; die Eklektiker Caracci, Domenichino, Guido Reni, Guercino. . . . . 340—347

Seite

Das Barocke. Jesuitenstil und Marinismus.

Die verwilderte Renaissance in der Architektur; das Gräßliche und Prunkende in der bildenden Kunst; Bernini. Marini's poetische Sprache und ihr Einfluß auf Calderon, den Euphuismus in England, die Pegnizschäfer und Hoffmann von Hoffmannswaldau in Deutschland . . . . 348—354

Die bildende Kunst der Niederländer. Rubens und Rembrandt. Genre- und Landschaftsmalerei.

Der Freiheitskampf der Niederländer; Parallele ihrer Malerei mit Englands Poesie. Rubens und van Dyck; die Weltwirklichkeit und die Idealität durch die Farbe und das Helldunkel, vornehmlich auch bei Rembrandt. Oeffentliche und häusliche Kunst. Das Genre; Teniers, Adrian von Ostade, Jan Steen; Terburg, Franz von Mieris, Wouwermann; Thiermalerei: Paul Potter; Stillleben; Landschaft: Bril, Ruysdael, Hobbema, Everdingen, Backhuysen . . . . 355—377

Die bildende Kunst in Spanien.

Kriegerischer und kirchlicher Sinn des Volks. Literatur und Kunst bei dem weltlichen und geistlichen Despotismus. Weltwirklichkeit und religiöse Ekstase in der Malerei. Schule von Sevilla: Zurbaran, Alonso Cano; Velasquez; Murillo in der Vielseitigkeit seiner Begabung und seiner Werke . . . . 377—389

Das nationale Drama der Reformationszeit.

Dramatische Zeit. Spanien und England; Unterschied des romantischen und antiken Dramas. Die Malerei und das Schauspiel 389—392

A. Das spanische Theater.

a) Die Ausbildung der Volkspoesie; Lope.

Anfänge. Rueda; La Cueva. Cervantes. Lope de Vega. Der Geist seiner Zeit. Form des Dramas und Weise der theatralischen Darstellung. Die Theorie der Neuen Kunst Komödien zu verfassen und die Praxis Lope's; sein Kunstcharakter; seine Stoffe und seine Lebensansicht. Sage und Geschichte der Spanier im Lichte seiner Dichtung. Seine Lustspiele. Guillen de Castro und sein Cid. Tirso de Molina; Lustspiele; der Don Juan; sein geistliches Schauspiel. Alarcon und sein Weber von Segovia 392—423

b) Die höfische Kunstblüte; Calderon.

Der Hof Philipps IV. Calderon in seiner Größe und Schranke; seine Sprache; das Conventionelle in Sitte und Dogma. Seine Frohnleichnamspiele, darunter das Leben ein Traum, der himmlische Orpheus, Belsazar. Märtyrertragödien; der standhafte Prinz, der wunderthätige Magus, die Andacht zum Kreuz, die Kreuzerhöhung. Festspiele. Versöhnungsdrama mit heiterm Ausgang; das Leben ein Traum. Mantel- und Degenstücke. Der Arzt seiner Ehre und der Schultheiß von Zalamea nach Lope überarbeitet. — Franzisco de Rojas. Moreto's Donna Diana 424—454

Seite

B. Das englische Schauspiel.

a) Die Volksbühne; Shakespeare.

Entwickelung der Literatur. Die Elisabethische Aera. Lilly. Der neue Kunstcharakter und die Antike. Die Bühne. Robert Greene und Marlowe; ihre bedeutendsten Werke. Shakespeare's Bildungsgang im Anschluß an antike, spanische, italienische und einheimische Vorbilder. Richard III. und Romeo und Julie. Die englischen Historien und die Lustspiele von der Liebe Glück und Leid. Der Kaufmann von Venedig. Sittliche Entwickelung. Die Sonette. Der Hamlet. Die Römerdramen. Maß für Maß, Cymbeline. Lear, Othello, Macbeth. Verstimmung im Timon und Troilus. Versöhnter Abschluß mit der Kunst und dem Leben im Sturm. Shakespeare's Weltanschauung und Charakterzeichnung. Er ist der Dichter des Gewissens. Seine Sprache. Das Musikalische, Stimmung und Beleuchtung in seinen Werken. Seine Grenze. Seine Zeitgenossen im Volksschauspiel . . . . 455—527

b) Ben Jonson und seine Schule.

Die Maskenspiele. Realistische Auffassung und formaler Einfluß der Antike. Ben Jonson. Beaumont und Fletcher. Massinger. Webster. Ford. Der Histriomastix . . . . 527—539

Die italienische Oper und ihr Einfluß auf Deutschland und England.

Entstehung und Ausbildung der Oper in Italien; italienische Componisten und Sänger im übrigen Europa . . . . 539—545

Renaissance und Nationalliteratur in Frankreich.

A. Entwickelung der Nationalliteratur; bildende Kunst und Musik.

Geschichtliche Stellung Frankreichs. Heinrich IV. Malherbe. Calvin. Montaigne. Der französische Kunstcharakter. Richelieu und die Akademie. Descartes. Pascal, sein Kampf gegen den Jesuitismus, seine Gedanken. Der Roman. Poussin und Callot; Le Sueur und Claude Lorrain. Ludwig XIV. Boileau. Bossuet. Fenelon; der Telemach und die Anweisung für das Gewissen eines Königs. Bauwerke Ludwig's XIV.; Malerei und Plastik seiner Zeit; die Hofoper Lully's . . . . 545—583

B. Das französische Kunstdrama.

a) Die Tragödie; Corneille, Racine.

Entwickelung des französischen Theaters. Die Spanier und die Antike. Vorzüge und Mängel der französischen Classik. Corneille: Medea; der Cid, Horaz, Cinna, Polyeuct; Rodegune. Racine: Andromache, Britannicus, Mithridates, Iphigenie, Phädra; Athalia . . . . 583—607

Seite

b) Die Charakterkomödie; Moliere.

Französische Lustspiele. Moliere als nationaler Dichter. Sein volksthümlicher und kunstverständiger Sinn; die Größe seiner Weltanschauung und seiner Stoffe. Sein Kunstcharakter und sein Leben. Die Frauenschule, der Tartüffe, der Geizige, der Misanthrop; Schwänke . . . . 607—624

Fremdherrschaft und Anarchie in Deutschland.

Der Dreißigjährige Krieg. Sprachgesellschaften. Antik gebildete Lyriker: Opitz, Fleming, Gryphius. Kirchenlied: Paul Gerhard. Epigramme: Logau und Angelus Silesius. Marinismus und Hofpoeten. Epische Versuche. Der Roman: Lohenstein; der Simplicissimus von Grimmelshausen. Das Drama: Ayrer, Gryphius, Lohenstein . . . . 624—642

Sieg der Freiheit in England. Cromwell und Milton.

Das Puritanerthum. Cromwell der Held des protestantischen Geistes, der Zuchtmeister zur Freiheit. Milton der Mann des Gedankens und Wortes neben dem Mann der That. Milton's Jugendgedichte; seine prosaischen Schriften ziehen die Summe der freien Ideen in Haus, Staat, Kirche. Das verlorene und das wiedergewonnene Paradies; Simson. Butlers Hudibras. Die liederliche Komödie der Restauration. Die Märtyrer Bunian und Sidney . . . . 643—684

Die Philosophie.

A. Philosophie der Renaissance in Italien. Bruno und Campanella.

Alte und neue Gedanken. Cardanus und das Princip der Subjectivität. Telesius. Giordano Bruno der Vorläufer von Spinoza und Leibniz. Campanella's Erkenntnißlehre. Ueberwindung und Versöhnung von Pantheismus und Deismus. . 685—692

B. Philosophische Mystik in Deutschland; Jakob Böhme.

Freie protestantische Denker; Frank und Weigel. Die Vollendung der deutschen Mystik in Jakob Böhme. Bedeutung des Gegensatzes. Die Natur in Gott; die Quellgeister; das Böse und Gute; die Erlösung in Christus . . . . 692—700

C. Die Selbstgewißheit des Geistes; der Franzose Descartes.

Die wissenschaftliche Form, das methodische Denken. Der Zweifel und die Wahrheit. Gott, Geist und Materie. Geulinx und Malebranche; die Religionsphilosophie im Weltalter der Gemüths 700—707

Einleitung.

Der Drang nach persönlicher Selbständigkeit und rein menschlicher Bildung bezeichnet eine neue Periode im Weltalter des Gemüths; er beginnt im Selbstgefühl, im eigenen Wollen und führt zum Selbstbewußtsein, das im eigenen Denken die Bewährung des Seins und den Quell der Wahrheit findet; dadurch wird der Uebergang in ein Weltalter des Geistes vermittelt.

Im Mittelalter herrschten neben den priesterlichen Satzungen und scholastischen Systemen eine feudale Standesordnung und Standesbildung; der Geistliche, der Ritter, der Bürger blieb innerhalb seiner Ordens- und Zunftgenossenschaft; die geistliche, die ritterliche, die bürgerliche Kunstübung folgten einander. Das Schießpulver brach die Mauern der Adelsburgen und gab dem Fußvolk den Sieg über die geharnischten Reiter, in den Städten ward die Arbeit geheiligt und zum Bestimmungsgrund für die Betheiligung am öffentlichen Leben, aber der einzelne stand innerhalb seiner Zunft und gehorchte der Ueberlieferung seiner Schule. Jetzt lernt er seine Subjectivität geltend machen; der gebildete Mensch tritt in den Vordergrund, und will sich selber aussprechen in dem Stoffe den er behandelt. Die Subjectivität will sich der Allgemeinheit und dem Gegenständlichen, Aeußern nicht mehr unterordnen, sie fühlt daß sie kein bloßes Anhängsel des Universums, sondern das Hauptsächlichste, daß die Natur um ihretwillen ist, und daß die Aufnahme der Welt in das Bewußtsein das wichtigste von allem Geschehenden ausmacht. Mit der Erkenntniß daß erst in unserer Innerlichkeit die tönende farbenreiche Erscheinungswelt aus den Bewegungen der für sich stummen und dunkeln Naturkräfte erzeugt wird, tritt dann der Geist in seine Mündigkeit um sich selbst zu erfassen und zu bestimmen, aus den Forderungen

seiner Vernunft und seines Gewissens Gott und Unsterblichkeit zu erweisen.

In der Auflösung des Mittelalters, im Zerfall seiner Sitte gewahren wir unter den Trümmern die neuen Lebenskeime. Daß nicht Roheit und Frivolität an die Stelle der Zucht und Satzung treten, dafür wirken die Wiedererweckung des Alterthums in Italien und die Reformation in Deutschland zusammen. Das Volksgewissen empört sich gegen den Sittenverfall der Geistlichkeit, gegen den Ablaßkram, der durch Priesterspruch für Geld die Sünden erläßt; nur die Buße, die Reinigung des Herzens, die Aufnahme Christi in das Gemüth und die damit vollzogene Wiedergeburt des Willens führt zur Versöhnung mit Gott. Du mußt es selbst beschließen! sagt Luther von der Rechtfertigung; keiner kann für uns eintreten, darum soll auch kein Heiliger zwischen uns und Gott oder Christus stehen, in welchem das Herz des Vaters sich uns erschlossen hat. Die Menschheit kann frei werden von dem Bann der Satzung und äußern Ordnung, wenn sie in ihrem Gewissen an das Gute und Wahre gebunden ist; dadurch wird sie in ihr eigenes wahres Wesen erhöht und Eins mit dem Ewigen, dem Willen der Liebe. Zur Klärung der gärenden Zeit schien das Licht des Alterthums in ihre Bewegung hinein. Dichter und Geschichtschreiber von Hellas und Rom zeigten Menschen von allseitiger einklangvoller Bildung ohne den Stempel eines besondern Standes oder Berufs, Philosophen lehrten die Wahrheit suchen und finden ohne beschränkende Dogmen in selbständiger Geistesarbeit. Man gewahrte dort was man anstrebte, das Humane, das Reinmenschliche, nicht in roher Natürlichkeit, sondern in edler Bildung und Gesittung; darum nannten sich Humanisten diejenigen welche das Alterthum wieder erweckten und zum Culturelement der Neuzeit machten. Ihnen wie den Reformatoren kam die Erfindung der Buchdruckerkunst zu Hülfe; damit ward die Verbreitung des Schriftthums möglich, dadurch die Literatur die Führerin der Völker. Sie verleiht den Ruhm, so sehr daß Amerika nicht vom Entdecker, sondern vom Reisebeschreiber den Namen erhält.

Wie nun die Religion im Heiligthum des individuellen Gemüths ihre Stätte gewonnen hat, so will sich auch der Staat nicht mehr von der Kirche meistern lassen, sondern die weltlichen Angelegenheiten für sich verständig ordnen. Da erblickt er sofort in Hellas und Rom das Muster, dem die Politiker, die Rechtslehrer nicht minder sich anschließen als die Dichter in Homer und Horaz,

die Handwerker und Künstler in Zierformen der Geräthe, in Bauten und Statuen ihre Vorbilder haben; der Laokoon, der Apoll von Belvedere werden ausgegraben, während man an der alten Geschichte lernt wie ein Volk groß wird und wie das öffentliche Leben zu ordnen ist. In der Herstellung der Staatseinheit im Innern gegen die feudalen Standesvorrechte siegt vielfach der Fürst, der die Herrschermacht in sich versammelt. Aber auch das Alte Testament und das Evangelium von der gleichen Kindschaft der Menschen wirkt herein um gerade im Kampf gegen die mittelalterliche Hierarchie den freien christlichen Volksstaat zu gründen.

Indeß stieg die Menschheit nicht blos in das eigene Innere hinab und beschwor die eigene Vergangenheit wieder an das Licht herauf, sondern sie wollte sich nun auch in der Natur heimisch fühlen; neben die Phantasie welche diese mit Geistern bevölkert hatte, neben die Ueberlieferung und das Hörensagen trat die Beobachtung, trat die nüchterne Forschung. Zunächst bleibt im Weltalter des Gemüths diese neue verständige Richtung noch mit der Einbildungskraft und ihren Wundern verwoben, Astrologie und Astronomie, Magie und Physik spielen noch ineinander; aber Amerika wird entdeckt, die Erde wird umsegelt, ja sie tritt selber als ein Stern in den Sternenreigen ein und schwingt sich um die Sonne trotz des Augenscheins und der Inquisition, und diese Siege des Gedankens, der treuen Beobachtung des Gegebenen wie der nach dem Gesetz suchenden und eine allgemeine feste Ordnung erschließenden Vernunft, machen beide selbständig und stark. So entsteht nun im Bunde mit der Mathematik, der streng folgernden und beweisenden, eine Erfahrungswissenschaft. Sie schärft nach zwei Seiten hin das Auge durch das Fernrohr und das Mikroskop, lehnt sich gegen die Scholastik auf, welche mit überlieferten Satzungen arbeitete, und wird die feste Grundlage für die Subjectivität, die sich nur auf die Selbstgewißheit des eigenen Denkens stellt. Sie bereitet der Philosophie den Weg neben der poetischen Begeisterung, welche die Lebensfülle der Welt in der Einheit des Göttlichen ergreift, neben dem mystischen Tiefsinn, der sich in das Ewige versenkt um alles in ihm zu haben.

Wenn es die Art des Frühlings ist in der Natur wie in der Geschichte das Eis im Sturme zu brechen, so wird uns das gewaltige Ringen, der heftige Kampf im Uebergange aus dem Mittelalter in eine neue Epoche nicht befremden, erstaunlich aber bleibt immer die Menge groß und reich angelegter Persönlichkeiten auf

allen Gebieten, uns wieder zum Beweis daß eben der Durchbruch der Individualität als solcher, ihre Befreiung und harmonische Gestaltung der Wille der Vorsehung war. Luther und Columbus, Leonardo da Vinci und Michel Angelo, Dürer und Rafael, Machiavelli und Descartes, Shakespeare und Cervantes, Cromwell neben Milton, Ludwig XIV. neben Moliere, Jordan Bruno und Jakob Böhme, wie bewundernswerth ist ihre Begabung, wie mannichfach ihr Wirken, und wie alles doch von ihrer persönlichen Eigenthümlichkeit getragen, die nun nicht so sehr das Musterbild des Nationalcharakters ist wie im Alterthum es mit großen Männern der Fall war, sondern zugleich eben eine Specialität, eine originale Wesenheit für sich darstellt. Von vielen haben urtheilsfähige Zeitgenossen gesagt daß der Mensch größer in ihnen gewesen sei als die Werke die sie hervorgebracht.

Im Mittelalter stand der Künstler innerhalb der Schule und im Dienst der Kirche; er arbeitete um Gottes willen oder als zünftiger Handwerker um Lohn, und sein Name blieb oft unbekannt; jetzt erscheint die Unsterblichkeit des Schweißes werth und spornt zur höchsten Kraftanstrengung, ja die dämonische Ruhmsucht führt zu glänzenden Verbrechen; neben den Helden stehen die Abenteurer, haltlose Frivolität und kühner Frevelsinn neben dem todesfreudigen Märtyrerthum. Die Subjectivität hat ihre Stärke und zugleich ihren Zügel hier im Gewissen, dort im Gefühl der Ehre. Bildung adelt statt der Geburt, der Seelenadel soll bewahrt und bewährt werden. Wenn Rabelais den Orden des freien Willens stiftet, sagt er: Es gab nur eine Regel: thue was du willst! Denn freie wohlerzogene Menschen haben von Natur einen Stachel und Trieb der sie zur Tugend anreizt und vom Laster abhält, sie nennen ihn Ehre. Alles verloren, nur die Ehre nicht, sagt darum Franz I. nach der unglücklichen Schlacht, die ihn in die Gefangenschaft des Feindes liefert. Die Ehre wird zum Grundmotiv im Drama der Spanier, und Shakespeare wird der Dichter des Gewissens. Das Pflichtbewußtsein mischt sich in der Ehre mit dem Selbstgefühl, und das wird leicht zur Selbstsucht; da muß das Gewissen als die sittliche Weltordnung, als die Gottesstimme in der Seele empfunden werden. Das selbständige Gewissen soll entscheiden über unser Glauben und Handeln, und Gewissensfreiheit wird die große Losung der Voranstrebenden in der Menschheit.

Der Individualisirungstrieb führt auch dazu, daß nun das kirchliche Band sich löst das im Mittelalter Architektur, Plastik und

Malerei verknüpft hielt. Bei der allseitigen Begabung ist oft ein und derselbe Mensch in allen drei Künsten ausgezeichnet, aber er übt jede für sich. Jetzt erst wird die Plastik völlig farblos, jetzt erst in der Malerei das ganze Stoffgebiet erobert und die Harmonie des Colorits, der Zauber des Helldunkels erreicht. Damit klingt ein musikalisches Moment in sie hinein; aber die Malerei erklimmt in Italien nun die weltgeschichtliche Höhe, welche in Griechenland die Plastik gewonnen hatte, und sie bleibt die tonangebende Kunst, nicht blos für die Architektur und Sculptur, auch für das romantische Kunstepos der Renaissance. Der Gegensatz der Principien, der Kampf der Geschichte führt zum Drama in der Poesie; aber es ist Schauspiel, es will nicht gelesen, sondern gesehen sein, und so herrscht auch hier das Malerische, denn die Menschheit war noch auf Anschauung gestellt, auch die Innerlichkeit der Empfindung, auch das Seelenleben der Charaktere sollte ihr noch vors Auge gebracht werden, während das Ohr den Ton und das Wort vernahm. Die geschlossene vertiefte Bühne mit dem perspectiv gemalten Hintergrunde, die wechselnden Beleuchtungen sammt allen andern Theaterkünsten, die man allmählich anwendet, geben dem modernen Schauspiel sein malerisches Gepräge, im Unterschied von dem plastischen des antiken, das auf dem schmalen Bühnenstreifen die Personen wie Reliefgestalten nebeneinander im offenen Tageslicht erscheinen ließ. Machtvoll steht Spanien an der Spitze des Katholicismus, England des Protestantismus. In beiden Ländern entfaltet sich das Drama zwar nicht ohne Einfluß der Antike, aber auf volksthümlichem Grund und nach nationalem Geschmack. Wie von Anfang an das Volkslied und die gelehrte Kunstrichtung der Humanisten nebeneinander liegen, so wird die Durchdringung beider Elemente die Aufgabe. Bei den Romanen, zunächst den Italienern überwiegt die Kunst der Renaissance, der formale Schönheitssinn, bei den Germanen die eigenthümliche Natur, der reformatorische Geist, die charakteristische Wahrheit. Als Frankreich die gebietende Stellung in Europa erringt, zeigt seine Literatur das neue Element des Rationalen und Klaren gegenüber der romantischen Plastik; die Tragödie gießt den Inhalt der Gegenwart in die Form der Vergangenheit, aber sie gewinnt dadurch Maß und Einheit, und dann folgt ihr das Charakterlustspiel, eine classische Schöpfung im echten Sinne. Wie die Staatseinheit und das Königthum in Frankreich die Nation bestimmt, so dient auch die Literatur dem öffentlichen Leben und empfängt die Kunst eine

höfische Farbe. In England siegt die Freiheit; Milton zieht wissenschaftlich die Folgerungen des Protestantismus für die Politik, und spricht dichterisch die Weltanschauung der Reformationszeit aus; er thut es in einem Stil den die Renaissance gebildet hat.

Der Humanismus und die Gelehrtendichtung.

Die Kirchenväter wie die Scholastiker hatten von der antiken Bildung angenommen was sie für die christliche Lehre verwerthen konnten; das Mittelalter ermangelte des historischen Sinnes und der Kritik; es erfaßte die Dinge mit lebendigem Gefühl, aber es vermochte sie nicht vom eigenen Empfinden getrennt zu betrachten, sie galten ihm nicht um ihrer selbst willen, und wie es Sage und Geschichte nirgends unterschied, so vermischte sich auch die griechisch-römische Welt in seiner Auffassung mit den geistlichen Dogmen und ritterlichen Lebensformen zu einem nebelhaften Bilde. Doch standen in Italien dem nachwachsenden Geschlechte die Bauwerke des Alterthums in so kolossalen Trümmern vor Augen und war das sprachliche Verständniß der lateinischen Dichter und Denker so leicht, daß hier schon Dante den Vergilius zum Führer erkor, Petrarca schon für die Wiedererweckung der Vorzeit wirken konnte. Und wenn die Römer selbst überall auf das hellenische Vorbild hinwiesen, so kamen nun mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts seit Emanuel Chrysoloras griechische Gelehrte nach Italien, mehr noch eingeladen als durch die Türken vertrieben, und es bewährte sich jetzt daß das greisenhafte Byzanz die Schätze der alten Weisheit und Kunst aufgespeichert und aufbewahrt hatte für die wißbegierige schaffenslustige Jugend des Abendlandes. Mit dem Erlernen der Sprachen, auch der lateinischen in ihrer ursprünglichen Reinheit im Gegensatz zur mittelalterlichen Barbarisirung, und mit der Sammlung der Bücher zu reichen Bibliotheken verband sich das Bestreben die Handschriften zu vergleichen und einen richtigen und verständlichen Text herzustellen; die Kritik erwachte, man übte sie am Einzelnen und bald auch am Ganzen, indem nun ein Neues und Originales dem seitherigen heimischen Dichten und Denken

gegenüberstand und man eines an den andern messen und unterscheidend würdigen lernte. Freilich glättete man, restaurirte und ergänzte auch die alten Autoren nach eigenem Sinn wie die aufgefundenen Statuen, da der ästhetische Genuß mehr galt als die streng geschichtliche Treue.

Die Erfindung der Buchdruckerkunst kam hinzu, sie vervielfältigte die Werke alter und neuer Literatur und machte sie dadurch erst zum Gemeingut. An die Stelle der Redner und Hörer trat mehr und mehr der Schriftsteller und der Leser, nicht mehr an Zeit und Ort gebunden, und wenn dadurch die persönliche Wirksamkeit zurückzuweichen schien, so eröffneten ihr wieder leichtere und raschere Verkehrsmittel neue Bahnen und Sphären. Lesen ist selbstthätiger als hören, es gewöhnt an die innerliche Gedankenarbeit, und wenn seither die bildende Kunst auf Geist und Gemüth des Volks vornehmlich gewirkt hatte und selbst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter der noch auf Anschauung gestellten Menschheit die Malerei ihre schönsten und glänzendsten Triumphe feierte, so begann doch von da an die Wissenschaft in den Vordergrund zu treten und statt des Bildes das Wort immer mehr Einfluß zu gewinnen. Durch die Presse ward es thunlich alle Gebildeten wo sie auch wohnten zu einer großen Volksversammlung zu berufen und vor ihnen die gemeinsamen Angelegenheiten zu verhandeln; statt der antiken Städterepubliken und neben dem Gemeindeleben ward dadurch der freie Volksstaat möglich und die öffentliche Meinung zur Großmacht. Zunächst unterschied sich demzufolge allerdings eine obere Schicht gelehrter Bildung von der untern Masse; aber jene war und ist doch keine Kaste oder Zunft die sich absperrt, sondern eine Aristokratie des Geistes, die jedem den Zutritt öffnet, ja sich selber erfrischt und verstärkt, indem sie das Volk erziehend und veredelnd in sich aufnimmt.

Man wollte nun zuerst das Alterthum um seiner selbst willen kennen lernen, seiner Herrlichkeit sich erfreuen, die Ueberlieferung von jeder Verunstaltung reinigen, dann aber auch nach seinem leuchtenden Vorbilde das eigene Dasein, die eigene Thätigkeit gestalten und das Leben der Menschheit als ein großes Ganzes auffassen und erkennen lernen. Damit aber wollte man fortan nicht blos eine Summe von Kenntnissen haben, nicht blos von Tag zu Tage leben, sondern die Gegenwart mit der Vergangenheit verknüpfen, mit Bewußtsein innerhalb der Entwickelung von Jahrtausenden und in Gemeinschaft mit den Helden und Weisen der

Vorzeit stehen. So fing man an den vollen Begriff der Geschichte und des Culturorganismus, der Einheit in seiner Entwickelung zu gewinnen. Es bewährte sich die Unsterblichkeit, die dauernde Bildungsmacht der Gedanken und ihrer einmal gefundenen naturgemäßen Formen.

Die Menschheit die aus der mittelalterlichen Autorität heraustrat bedurfte einer Führung, und fand sie im classischen Alterthum, sie nahm das dort ausgeprägte Naturideal zum Vorbild einer eigenen freien heiterschönen Lebensgestaltung, einer formenklaren Entfaltung und Vollendung des eigenen Gemüthideals; sie fand die Muster politischer Größe und nationaler Selbstbestimmung, eines Staats den keine Priesterherrschaft beherrschte oder beschränkte, der vielmehr das Weltliche mit menschlichem Verstand rechtlich ordnete, einer Philosophie die ohne dogmatische Normen nicht eine fertig überlieferte Wahrheit auslegen, sondern die Wahrheit selber finden und begründen wollte; hier konnte die Menschheit, die gegen den hierarchischen Druck ankämpfte, das eigene Denken und Wollen anknüpfen, und über Jahrhunderte der Verdüsterung hinaus wollte sie die Entdeckungen und Ideen der Gegenwart mit dem Lichte verbinden, welches die Griechen und Römer erleuchtet hatte. So entstand neben der Kirche eine neue gemeinsame Bildungsatmosphäre für das ganze Abendland und Italien errang zum drittenmal die Führerschaft Europas; was Florenz wie ehemals Athen erworben das fand freudige Aufnahme, ja diesmal sogar die höchste künstlerische Vollendung in Rom: das Rom Bramante's, Michel Angelo's, Rafael's trat dem Rom Cäsar's und Gregor's VII. zur Seite.

Bei dem auf- und absteigenden Wellengang der Geschichte, die durch Extreme zum Ziel schreitet, konnte es sicher nicht fehlen daß eine Ueberschätzung des Alterthums, ein Verkennen und Vergessen der eigenen Lebensgüter eintrat, daß die Vorzüge, die Errungenschaften der christlich germanischen Welt des Mittelalters gering angeschlagen und zum Theil aufgegeben wurden, sodaß gar mancher Keim volksthümlicher Kunst durch gelehrte antikisirende Künstlichkeit geknickt wurde oder verkümmerte, und die Neuzeit erst wieder die Aufgabe löste dem ersten Jahrtausend seit dem Sturze Roms durch die Völkerwanderung gerecht zu werden. Indeß nicht blos Michel Angelo und Rafael wurden durch die Antike zur Vollendung ihres originalen Wesens geführt, auch Ariost, Cervantes, Shakespeare bewahrten die Eigenthümlichkeit des neuen Geistes,

und das 18. Jahrhundert durchbrach die höfische Renaissance in Frankreich und in Deutschland um hier zu echter Classicität zu gelangen. Ja im 15. Jahrhundert schon hören wir einen Pico von Mirandola auf die Wissenschaft und Wahrheit aller Zonen und Zeiten hinweisen und aus seinem Munde sagen die Scholastiker und Araber: Wir werden leben, nicht in den Schulen der Silbenstecher, sondern im Kreise der Weisen, wo man nicht über die Mutter der Andromache und die Söhne der Niobe streitet, sondern nach den tieferen Gründen göttlicher und menschlicher Dinge forscht, und die Welt wird einsehen, daß auch die Barbaren den Geist hatten, wenn auch nicht auf der Zunge, doch im Busen.

In Italien also stand der geistlichen Bildung zuerst eine neue weltliche gegenüber. Ihre Vertreter widmeten nun den alten Helden, Dichtern und Weisen die schwärmerische Verehrung, die man früher den Märtyrern und Heiligen gezollt hatte. Sie bemächtigten sich der Schulen und Universitäten, zogen getrieben von der Unruhe einer gärenden Zeit als Wanderlehrer einher, und wirkten als Erzieher der Reichen und Großen. Da sie das rein Menschliche, das Humane, der Scholastik und ihrer theologischen Autorität entgegensetzten, nannten sie sich Humanisten; da sie durch die Kenntniß der antiken Sprachen auch zu der Fertigkeit kamen lateinische Verse zu machen, hießen sie Poeten, und legten als solche Gewicht auf den reinen classischen Ausdruck und die schöne Form. So waren sie nicht blos Lehrer, oder reisten wie Virtuosen des Wortes einher, und suchten sich in Fehden statt des Bluts viel Tinte vergießend einer über den andern zu erheben, sondern sie traten auch als Prunk- und Geschäftsredner der Städte wie der Fürsten öffentlich auf, oder verfaßten die Staatsschriften — von Aeneas Sylvius an, der zuerst die religiöse Freiheit und das Recht der Kirchenversammlung, dann aber die päpstlichen Ansprüche vertheidigte und sich dadurch selber den Weg zur dreifachen Krone bahnte, bis zu Milton, der einem Cromwell treu zur Seite stand und die Sache des Volks unerschütterlich führte, endlich aber in ihrem Dienst erblindet zum epischen Dichter Englands ward.

Einen Mittelpunkt und eine ideale Weihe fand die Wiedererweckung des Alterthums in Florenz durch die neuplatonische Akademie. Dort machten reiche Bürger ihr Haus zur Verkehrsstätte der Gelehrten, dort schwang sich der königliche Kaufmann Cosmo von Medici an die Spitze des Staats dadurch daß er wie Perikles

durch Kunst und Wissenschaft der Führer des Volks ward und der Bildung desselben einen herrlichen Schwung gab; die Künstler gewannen Tiefe und Klarheit des Gedankens, die Denker durch die Liebe zum Schönen jene Erhebung des Gemüths zum Göttlichen, die Platon von der Philosophie verlangt. Für ihn waren bereits Plethon und Bessarion in Italien aufgetreten, und von ihnen beseelt wollte Cosmo das Beste des Alterthums erneuern ohne der Mitwelt zu entsagen, gleichwie die Kunst nun die Innigkeit des christlichen Gefühls mit der plastischen Formenschönheit der Antike vermählen lernte. Ficin ward der Uebersetzer, Erklärer und Fortbildner Platon's, und wie dieser die ernste Macht des Gedankens mit dichterischem Schwung und edler Gesinnung paart, so sollte auch ein neues Leben die Frucht der neuen Lehre sein, und die phantasiereiche Jugend von Florenz schloß den Bund der Freundschaft an dem Altar, vor welchem der priesterliche Ficin das Evangelium mit den Ideen des Griechenthums verband. Gott ward als das höchste Gut aufgefaßt, als die schöpferische Einheit des Geistes, der sich im Reiche der Ideen entfaltet, nach ihnen die Welt gestaltet und in dieser selbst überall gegenwärtig ist; die Liebe hieß der zu sich selbst zurückkehrende Schönheitsstrahl, der aus dem Herzen Gottes leuchtend sich in die Körperwelt ergießt, dort den Beschauer mit dem Reize der Anmuth entzückt und ihn von da wieder zum geistigen Urstand emporleitet. Diese Anschauung begeisterte Cosmo's Enkel, Lorenzo den Prächtigen, und sie ward der scholastischen Dogmatik gegenüber etwas Aehnliches wie die deutsche Mystik, sie bietet gleich dieser bis heute die Grundlage einer religiösen Neubildung, die durch die Reformation nur halb verwirklicht ward, in deren Lichte aber die großen Künstler Italiens ihre unsterblichen Werke schufen. Nicht innerhalb der Kirche, aber neben ihr durch die humane Bildung kamen die Edlen Italiens zur Freiheit, die Luther und Zwingli diesseit der Alpen dem Volke errangen. Seine Ergänzung hatte der Neuplatonismus in Savonarola's Sittenpredigt. Lorenzo's eigene Gedichte sprechen den geläuterten Theismus, die Erkenntniß des der Welt innewohnenden im Reich der freien Geister selbstbewußt sich vollendenden Gottes, rein und kräftig aus. Denn der vielseitige Mann sang nicht blos petrarkische Liebessonette oder schilderte seine Genossen mit heiterm Humor in jenem Gastmahl, zu dem Piovano Arlotto ausziehend erst seinen verlorenen Durst sucht, und sich zu dem Ende mit dürrem Fleisch, Käse, Sardellen und

Heringen behängt, die er mit seinem Schweiße kocht, — in Gebeten und Hymnen feiert er den Einen der Alles ist, dessen dauerndes Gesetz die Natur und die Geisterwelt zum Kosmos ordnet, der alles bewegt und in dem alles ruht; wir erkennen und lieben ihn in allem Guten und Schönen, denn alles gestaltet er aus sich zu seinem Bilde. Die Erde soll lauschen, die wogende Flut und die rauschende Luft, denn der Mensch ist die Stimme und der Sprecher des Universums, in dessen Mitte gestellt, um es wieder hinanzuführen zu seinem Ursprung. In einem betrachtenden Gedichte läßt er den Ficin die Platonische Philosophie im Einklang mit dem Christenthum vortragen. Zwei Schwingen habe die Seele um sich zum Himmel zu erheben und mit Gott eins zu werden, Vernunft und Liebe.

Erkennend zieht in einen Lichtgedanken
Die Seele Gott den Ewigen zusammen,
Begrenzend ihn in ihren eignen Schranken;
Und liebend wird sie unermeßlich weit,
Gibt selbst sich dem Unendlichen dahin
Und hat in ihm die wahre Seligkeit.

Wenn Rafael's Freund Graf Balthasar Castiglione den vollendeten Weltmann schildert, der als Kenner und Förderer der Kunst und Wissenschaft das eigene Leben zum Kunstwerke gestaltet, so weht uns noch aus seinem Buche ein Hauch der neuplatonischen Akademie entgegen und versetzt uns in die Atmosphäre in welcher die Blüte der Malerei sich erschlossen hat; er sagt: „Die Liebe ist nichts anderes als das Verlangen die Schönheit zu besitzen. Diese ist aus Gott geboren und ein Kreis dessen Mittelpunkt die Güte ist: und wie kein Kreis ohne Mittelpunkt, so keine Schönheit ohne Güte. Wie dem Baum der Reiz der Blüte zum Zeugniß wird für die Vortrefflichkeit der Frucht, so spricht in der Huld und Anmuth des Körpers der Adel der Seele sich aus. Allem was da ist gibt Schönheit die höchste Zierde; sie ist das Siegeszeichen der Seele, wenn sie des Göttlichen theilhaftig mit himmlischer Kraft die irdische Natur beherrscht und mit ihrem Lichte das Dunkel der Körperwelt durchleuchtet."

Unter den Fürstenhöfen die durch die neuerwachten Alterthumsstudien glänzten, ragen durch Alfons den Großen Neapel, Urbino durch Federigo hervor; auch mehrere Päpste suchten mit unbefangenem Sinn ihren Ruhm in der Pflege der vaticanischen Bibliothek, und Laurentius Valla durfte durch seine Schrift über

die erlogene Schenkung Konstantin's die junge Kritik auch auf die Kirchengeschichte ausdehnen. Der Mediceer Leo X. führte mit den neulateinischen Poeten ein glänzend frohes Leben, aber ohne edeln Ernst und mit frivolen Scherzen. Und diese Schattenseite zeigte auch der Humanismus in Italien, daß viele von der Kirchensatzung entfesselte Geister sich nun in einem kecken Heidenthum des sinnlichen Genießens wohlbehagten und die Geistesfreiheit selbst in der Verleugnung des Sittengesetzes bewähren wollten. Eitle Selbstvergötterung, Schmeichelei gegen die Vornehmen, zanksüchtiger Hohn gegen die Genossen brachten sie in Verruf und Verfall, während diesseit der Alpen ihr Stern in neuer und besserer Weise aufging.

In Italien hatte Nikolaus Cusanus (von Kus an der Mosel) seine Bildung gewonnen, die ihn befähigte die Scholastik in die Philosophie der Neuzeit hinüberzuleiten. Wie im Alterthum Pythagoras, dem er auch in mathematisch-naturwissenschaftlicher Forschung und in der Zahlenmystik sich anschließt, zeigt dieser geniale Mann den Keim der Gedankenwelt der sich durch Jahrhunderte hin wachsend entfaltet. In rauher stachlichter Hülle der Scholastik liegt ein edler Wahrheitskern; wie die deutschen Maler im Unterschiede von den italienischen weniger formalen Schönheitssinn, aber eine hervorragende Tiefe und Schärfe der Charakteristik haben, so auch dieser Denker in Bezug auf die platonische Akademie. Schon sieht er in allen Religionen eine gemeinsame Grundwahrheit, und in allem dringt er auf die Einheit, die eine in sich thätige und lebendige Einigung der Gegensätze ist. Gott ist das Eine Unendliche, das nicht kleiner noch größer sein oder gedacht werden kann, darum das Größte und Kleinste zugleich. In ihm liegt die Möglichkeit aller Dinge, die wir nur dann wahrhaft erkennen, wenn wir sie im Zusammenhang mit dem höchsten und ersten Sein begreifen. Die Welt ist des unsichtbaren Wesens sichtbare Erscheinung. In ihr sind nicht zwei Individuen einander gleich, weil in jedem das Ganze auf besondere, von anderm unterschiedene Weise sich verwirklicht. So stellt auch jeder Theil das Ganze dar, und steht mit allen übrigen Theilen desselben in innigster Verbindung; das All ist ein wohlgegliedertes Weltsystem. Die Vielheit ist kein Schein, die Wesen sind nicht auf- und abwogende, sich momentan bildende und wieder zerrinnende Wellen des gleichen Meeres; vielmehr entfaltet sich die eine Ursache in vielen wirklichen und thätigen Einheiten oder Individuen, deren jedes seine

bestimmte Thätigkeit hat und danach eine bestimmte Stelle im Gesammtorganismus einnimmt. Jedes besondere Wesen weiß und erkennt was in ihm ist, das übrige nur wie es sich in ihm reflectirt; wir kommen über uns selbst nicht hinaus, was der Mensch wahrnimmt und erkennt das stellt sich ihm menschlich dar, in sein Wesen und seine Form gekleidet. Aber ist nicht in jedem einzelnen das All, wenn auch auf eingeschränkte Weise gegenwärtig? So erfaßt der Verstand in seiner Selbsterkenntniß das Universum und die Gottheit, deren Bild es ist, und all unser Bilden und Vorstellen ist ein Entdecken der Wissensschätze die Gott uns ins Herz gelegt hat. Ich habe früher schon darauf hingedeutet wie Bruno von Nola in Nikolaus Cusanus wurzelt und wiederum Leibniz an Bruno ganz direct sich anschließt durch den Gedanken, daß Gott als der Eine sich offenbart in einem Systeme von Einheiten, die nicht qualitätslose Atome, sondern von so unendlicher Lebensfülle sind daß alles in allem ist. Robert Zimmermann hat dies neuerdings ausgeführt, und daran den schönen Satz gefügt: „Dem Geschichtschreiber, der den Spuren der Gedanken im Geistesleben nachgeht wie ein anderer den Fußstapfen der Völker im äußern Dasein, ist es ein erhebendes Schauspiel zu gewahren daß in dem wirren Gewoge einander drängender und aufhebender Ansichten die echte Perle der Wahrheit nicht untergeht, und wie an den vom Grunde des Meeres trotz der Brandung aufschießenden Korallenstock sich Ast um Ast ansetzt, so an dem Baume der Erkenntniß trotz zahllosen Irrthums sich Blatt um Blatt im stillen continuirlichen Fortschreiten entwickelt.“

In Italien hatten Agricola, Celtes, Reuchlin studirt um die Reformatoren des Unterrichts in Deutschland zu werden, und wenn wir die Namen Melanchthon und Zwingli nennen, so ist damit schon ausgesprochen daß hier die Neubelebung des Alterthums mit der Reinigung der Kirchenlehre auf dem Grunde der Bibel, mit der Befreiung vom Joche der römischen Priesterherrschaft zusammenhing. Melanchthon trat seine Professur in Wittenberg mit Vorlesungen an, welche er über Paulus und über die Ilias hielt; darin lag die Hinwendung der Religion und der Wissenschaft nach den edelsten Quellen, die Verbindung des Humanismus mit der Theologie; er war stolz darauf daß er die Elementarlehrer für die neuen Mittelschulen der deutschen Städte unterrichtete, und empfing den Ehrennamen eines Schulmeisters von Deutschland, praeceptor Germaniae; die Wissenschaften und Unterrichtsweisen

vom Wuste der Scholastik durch eine einfache und gesunde Philosophie und durch das Studium der Alten zu reinigen nannte er das Ziel seines Lebens, und mit seinen Kenntnissen stand er der Bibelübersetzung Luther's zur Seite. Das aufstrebende Bürgerthum verlangte nach Licht und Freiheit, eine frische Bewegung ging durch das ganze Volk am Anfang des 16. Jahrhunderts; „es war eine Lust zu leben“ wie Hutten schrieb. Eine rheinische Gesellschaft scharte sich um Johann von Dalberg; in Nürnberg war Wilibald Pirkheimer, Dürer's Freund, der Mann des Staates und des Wissens, ein beseelender Mittelpunkt; ein ununterbrochener Briefwechsel und wandernde Humanisten spannten das Netz der Verbindung von den Alpen bis zum Meere. Goch und Wessel begründeten eine selbständige biblische Theologie auf das Evangelium, sahen nicht im Papste, sondern in Christus das Haupt der Kirche, und forderten das allgemeine Priesterthum.

Erasmus und Reuchlin hießen die beiden Augen Deutschlands. Der erstere, ein durchaus feiner Kopf, verstand zugleich zu belehren und zu unterhalten, zugleich den Männern der Wissenschaft eine kritische Ausgabe des Neuen Testaments herzustellen und das Volk durch ein ironisches Lob der Narrheit auf Kosten der scholastischen Verkehrtheiten zu ergötzen. Er erkannte daß die Religion nicht in äußerlichen Gebräuchen besteht, sondern ein Innerliches ist, aber es fehlte ihm der reformatorische Muth der Wahrheit, er zog sich scheu auf ein Schaukelsystem zurück, als der Kampf ernst wurde, ein vornehmer Weltling und Hofgelehrter ohne Herz fürs Volk, wenn wir mit Hutten und Luther ihn streng richten wollen, aber entschuldigt dadurch daß er weder durch revolutionäres Ungestüm noch durch theologische Wortklauberei und dogmatische Zänkerei die Sache der Bildung gefördert sah, und darum von beiden sich abwandte und auf sich und seine Studien sich beschränkte. Reuchlin war von tieferm Gemüth, zugleich rechtskundiger Politiker und für platonisch-orientalische Weisheit schwärmerisch begeisterter Gelehrter, auch des Hebräischen kundig, und als Fürsprecher der Juden gegen eine ihnen und ihren Büchern drohende Verfolgung in den Streit mit Hogstraten von Köln und seinen ketzerrichterischen Anhängern verwickelt. Da kamen ihm die jungen Freunde zu Hülfe, Ulrich von Hutten und Krotus an der Spitze, und schrieben jene unschätzbaren Briefe der Dunkelmänner, in denen sich die Beschränktheit und Gemeinheit des Pfaffenthums im köstlichsten Kirchenlatein bloßstellte, während Pirkheimer mit

ernster Würde die Vertheidigung Reuchlin's führte. Hutten jubelte: „Nach langer Blindheit ist Deutschland wieder sehend geworden: es erstarken die Künste, es gedeihen die Wissenschaften; die Barbarei ist verbannt und die Geister erwachen. Der Kerker ist gesprengt, der Würfel ist geworfen, zurückgehen können wir nicht mehr. Den Dunkelmännern hab' ich den Strick gereicht, wir sind die Sieger!" Hutten schrieb lateinische Reden und Gespräche; aber das war keine formale Phrasendrechselei, sondern seine flammenden Worte forderten Recht und Sühne gegen einen fürstlichen Mörder und Volksbedrücker, und sein glänzender satirischer Witz zeichnete den Verfall der Kirche, die Aussaugung Deutschlands durch Rom und die Römlinge, die Widersprüche des Papstthums mit dem biblischen Christenthum in Leben und Lehre. Wache auf du edle Freiheit! war seine Losung. Er wandte sich an Fürsten und Ritter, Bürger und Bauern: geadelt alle Stände, ausgeschieden vom Raubvolk und den Monopolisten sollen sie sich die Hand reichen gegen das Pfaffenthum und das fremde Recht, und im Dienste der Wahrheit, in der Freiheit des Vaterlandes alle glücklich werden. Von der Ebernburg, „der Herberge der Gerechtigkeit", flogen Hutten's Blätter hinaus; er vertauschte die zierlichen lateinischen Verse mit dem volksthümlich deutschen Reim, und sprach der Jugend den Fahneneid vor:

> Von Wahrheit ich will nimmer lan!
> Das soll mir bitten ab kein Mann,
> Auch schafft zu stillen mich kein Wehr,
> Kein Bann, kein' Acht, wie fast und sehr
> Man mich damit zu schrecken meint;
> Wiewohl meine fromme Mutter weint,
> Daß ich die Sach hätt' gefangen an,
> Gott wöll' sie trösten, es muß gahn,
> Und sollt es brechen auch vorm End,
> Wills Gott so mags nit werden gewendt,
> Drum will ich brauchen Füß' und Händ.
> Ich hab's gewagt!

Sterben kann ich, dienen nicht, auch Deutschland kann ich nicht in Knechtschaft sehen! rief Hutten, und er und Sickingen gingen mit erhobenen Schwertern unter, tragische Helden, die den Maßstab ihrer Begeisterung an das Volk gelegt und den Kampf begonnen ehe dies ihnen folgte.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts vollendete nicht was die erste angefangen, die freie Bildung, der Bewegungsdrang ward

eingefangen in dogmatische Formeln, die Humanitätsstudien in den Dienst theologischer Kämpfe gestellt. Aber sie blieben doch ein Mittel der Jugenderziehung, dessen auch die Jesuiten sich bemächtigten, und bereiteten so im Stillen einen breiten Boden für den höher strebenden Geist künftiger Jahrhunderte.

Anders war es in Frankreich. Dort wurde die Wiedergeburt nicht von unten herauf durch das Volk eingeleitet, vielmehr war die fürstliche Gewalt schon so tonangebend und herrschend, daß erst durch König Franz I. die neue Wissenschaft und Kunst an dessen Hof berufen und gepflegt ward. Dann aber wetteiferten ausgezeichnete protestantische und katholische Gelehrte miteinander an der Erweiterung der Kenntniß des Alterthums und einer darauf beruhenden Literatur, während die Schulen als solche vornehmlich durch reine und angewandte Mathematik für die Schärfung des Verstandes und für das praktische Leben sorgten. Duchatel machte Paris zum Sitze der Alterthumswissenschaft, für welche Postel die vortrefflichen Sammlungen anlegte; Wilhelm Budé, dann Turneboeuf, Lambin und Muret, dann die Scaliger und die Stephanus, und von Genf aus Casaubonus und Salmasius glänzten als ruhmreiche Philologen und übten einen Einfluß auf die gelehrte Literatur Europas wie auf die Belletristik Frankreichs. Die Verbindung der Philologie mit der Jurisprudenz ließ das römische Recht nach seinen echten Quellen erkennen und im Zusammenhang mit dem geschichtlichen Leben des Alterthums erfassen; das führte wieder dahin an die Stelle eines dichterischen Idealbildes die reale Auffassung desselben zu verbreiten und neben der Phantasie und der Freude am Schönen den nüchternen Verstand und die kritische Prüfung zu bethätigen.

In England war seit Elisabeth die alte Dichtung und Geschichte durch Uebersetzungen volksthümlich bis in den Mittelstand, und blieb das Studium der alten Literatur das vornehmlichste Bildungsmittel für die höherstrebende Jugend bis heute, wo noch die Staatsmänner ihre Mußestunden den Dichtern und Denkern von Hellas und Rom widmen und mit deren Sprüchen ihre Reden zieren.

Frankreich hatte die Geistesarbeit von Italien aufgenommen und weiter geführt; als es mit dem Protestantismus viele seiner besten Kräfte von sich stieß, fanden diese Aufnahme in Holland. Die Stadt Leyden erbat sich zum Lohn für ihren todesmuthigen Widerstand gegen die spanische Belagerung eine Universität, und

1594 ward Joseph Justus Scaliger dorthin berufen, der mit dem Fleiße des Genies bereits die Alterthumswissenschaft als ein großes zusammenhängendes Ganzes auffaßte. Justus Lipsius und Hugo Grotius gingen auf seiner Bahn weiter, bis allmählich Vielwisserei und Kleinigkeitskrämerei die Schule dem Leben entfremdete, das sie ursprünglich erfolgreich bildete. Hugo Grotius stellte in lateinischen Dichtungen den Erlösungstod Jesu dar, und schrieb auf der Basis des neuen geschichtlichen Wissens sein berühmtes Werk über das Recht des Kriegs und Friedens; die Aussprüche der Bibel wie der griechischen und römischen Staatsmänner werden zum Leitstern der eigenen Zeit, deren Freiheitskampf sein Vorbild in den Thaten des Alterthums hat. Im natürlichen Recht wird die Grundlage des positiven erkannt, und jenes aus der Vernunft abgeleitet.

Wir bewundern wahrhaft nur was uns naturverwandt ist, was uns darum innerlich ergreift und zu sich hinzieht; darum suchen wir es auch nachzubilden, und darum erweckte die antike Poesie den Trieb der Humanisten nun auch lateinisch zu dichten, weil der Genius des Alterthums selbst wiedererwacht war. Bei wie vielen das Versemachen nicht über die Schulübung sich erhob, bei wirklich kunstbegabten Meistern erfreut uns „ein wundersames Weiterklingen des antiken Saitenspiels". Viele leben und lesen sich allerdings nur in die Empfindungs- und Darstellungsweise eines Lieblingsdichters hinein, und spiegeln dann den Gang seiner Rhythmen, die Wendungen seines Stiles wider, sodaß auch ein Balde mit der Jungfrau Maria leben und sterben möchte trotz alledem, wie Horaz mit Lydia, oder auch ein Nikodemus Frischlin vom holdantwortenden Jesus wie Homer von Nestor sagt „daß ihm süßer wie Honig der Laut von den Lippen herabfloß". Mit den Redeblumen werden die alten Götter wie allegorische Bilder herübergenommen und den Heiligen gesellt oder an deren Stelle gesetzt. Das Meiste ward allerdings nicht aus Herzensdrang und im Interesse der Sache gedichtet, sondern entsprang der Reflexion und der Freude an der Form als solcher. Aber diese ward doch bei den Besseren nicht knechtisch nachgeahmt, sondern es klang auch das eigene Fühlen und Denken durch die alten Weisen lieblich oder ergreifend hindurch. Wie in der Elegie die Römer selbst schon ihr Empfinden und ihre Gelehrsamkeit gepaart hatten, so gelang auch in ihr der Ausdruck des sinnlichen Lebensgefühls wie

der schwermüthigen Betrachtung oder der Todtenklage; ein Navagero, ein Mario Molsa, ein Sannazaro in Italien, ein Peter Lotich (Lotichius Secundus) in Deutschland verdienten den Kranz, und die Küsse Johannes Everard's waren nicht blos ein Entzücken der Philologen. Dann reizte schon die lateinische Sprache durch ihre prägnante Kürze und durch die Freiheit der Wortstellung zum Epigramm, um bald einen sinnigen Gedanken in zierlicher Wendung auszusprechen, bald Personen oder Gegenstände preisend zu bezeichnen oder einen witzbeflügelten Pfeil auf den Gegner zu schnellen. Noch heute wird der Engländer Owen gepriesen und gelesen, und wie empfänglich damals das Volk war, beweisen jene 600 Goldgulden, welche die Venetianer an Sannazaro sandten als er ihre Stadt also begrüßt hatte:

Glanzvoll sah aus Adria's Flut Neptunus Venedig
 Steigen und Recht und Gesetz geben im Reiche des Meers:
Prahle mir nun, soviel du auch magst, o Jupiter, sprach er,
 Mit tarpeischer Burg oder den Mauern des Mars:
Ziehst du die Tiber dem Ocean vor? Schau selber, es haben
 Menschen das ewige Rom, Götter Venedig erbaut.

Auch in der horazischen Ode können wir Sannazaro nennen, der in verschiedenen Lebenslagen seinen Schutzheiligen ansang, und den Deutschen Jakob Balde, der im Dreißigjährigen Krieg seine Stimme für den Frieden erhob, auf daß die Lanze zum schatten- und fruchtspendenden Palmbaum werde, Deutschland nicht sich selbst ganz zerfleische und mit Leichen das eigene Grabmal errichte. Die verschnörkelnde Ueberladung des Jesuitenstils zeigte sich allerdings bei ihm wie in den damaligen Bau- und Bildwerken seines Ordens, aber im quellenden Drang des ungestümen Gefühls und der reichen Phantasie, die in entfernten Vergleichungen erfinderisch ist, und statt casuistischer Moral lehrt er edle Sitte ernst und milde: Innere Schätze beglücken; dir im Innern liegen Gold und Edelsteine, da grabe nach. Alles Bittre wird dem Weisen zum süßen Trank, und wer es muthig trägt ist größer als das Schicksal. Suche vor allem dich selbst zu haben und im festen Herzen deiner gewiß zu sein!

Wie einen irdnen Krug, der im Staube rollt,
Laß dich von Niemand wälzen, und beut den Griff
 Dazu nicht dar daß man dich werfe
 Hin in die Gassen, ein Spiel der Knaben!

Auch der Horaz der Sarmaten, Kasimir Sarbiewski, will in der Burg der Brust der eigene Herr sein und stets sich selber angehören, ein schönes Zeichen wie der Jesuitismus doch das Dichtergemüth nicht zum todten Werkzeug in der Hand der Obern machen konnte. — Unser Paul Fleming behandelte gern noch einmal in der lateinischen Kunstform was sein Dichtergemüth deutsch ausgesprochen hatte; um sich von der herkömmlichen Phrase zu retten griff er nach dem Alterthümlichen wie es bei Ennius, Pacuvius, Lucilius vor dem goldenen Zeitalter sich findet; dies Absonderliche sollte auch dem Kenner etwas zu rathen lassen und dem Gewöhnlichen eine Zierde sein, gab ihm aber ein buntscheckiges Ansehen.

In epischer Darstellung feierten die Humanisten Ereignisse der Zeit- und Hofgeschichte, aber auch biblische Stoffe wurden im vergilischen Stil behandelt, als die Reformation das religiöse Interesse wieder in den Vordergrund stellte, und neben Sannazaro's Niederkunft der Jungfrau ward die Christias von Hieronymus Vida namentlich in den Schulen lange gelesen; ein schwungvoller Fluß der Rede, der Heidnisches und Christliches ineinanderdrängt, benutzt die alten Götter selbst gleich Arabesken die das biblische Bild umrahmen oder an dasselbe anspielen wie in Rafael's Loggien. Dazu kommen neuersonnene Mythen von Städten und Landschaften, wie bei Pietro Bembo der Flußgott Sarca um die Nymphe Garda freit, in der Höhle des Berges am See das Hochzeitsmahl hält, und dort die Seherin Manto von Mantua und von Vergil in prachtvollen Versen weissagt. Auch die Schäferpoesie, die bald in den Volkssprachen sich über Europa verbreitete, fand bei den Humanisten nach antiken Mustern die erste Pflege. Und auf ganz vorzügliche Weise machte Aeneas Sylvius den Norden mit der Erzählerkunst der besten italienischen Novellisten bekannt, als er gleich diesen eine Neuigkeit aus dem Leben, die Liebschaft von Kaspar Schlick, dem berühmten feurigen Kanzler des Kaisers Sigismund, mit einer schönen Bürgerin von Siena, zur Grundlage eines lateinischen Romans machte, wobei er sich als Kenner des Herzens wie der Welt bewährte, das Wachsen und die Kämpfe der Leidenschaft in einem hinreißenden Seelengemälde entwickelte und mit allen Reizen der Sinnlichkeit ausstattete.

Auch wissenschaftliche Gegenstände verlangten nach der schönen Form der Dichtkunst, und die Astronomie wie das Schachspiel, das Goldmachen wie die Seidenzucht fanden ihre Darstellungen

nach dem Vorgang von Aratos und Vergil, welch letzterem zum Entzücken der Zeitgenossen der Arzt Fracostoro in drei Gesängen von der Syphilis am nächsten kam. Marcellus Palingenius von Ferrara, der sich heimlich zu den Protestanten hielt, stellte im Thierkreis des Lebens die Güter dar welche die Sterne der Menschen sind, und leitete vom Reichthum und der Sinnenfreude zur Tugend, zur Weisheit, zu Gott und Unsterblichkeit hinan. Giordano Bruno schrieb in Deutschland seine reifsten Werke in lateinischer Sprache, und wie er Sonette in den italienischen Dialogen eingeflochten, so stellte er nun die Ideen, die er in Prosa erläuterte, zuerst in schwungvollen Hexametern dar. Die Begeisterung treibt ihn zum Gesang, zum philosophischen Hymnus neben der trocknen Erörterung. Er schaut die Einheit alles Lebens an wie sie von Gott ausgeht, zu Gott eingeht. Durch Kopernicus sind die Schranken der Welt gebrochen, ist der Blick ins unermeßliche Weltall aufgethan, und Bruno's Phantasie fliegt nun von Stern zu Stern, zeigt wie viel herrlicher nun der die Welt beseelende und überall gegenwärtige Schöpfergeist in der Unendlichkeit der Natur offenbar wird als in der Enge der überlieferten mittelalterlichen Vorstellungen. Wenn er die Principien der Dinge mit alten Götternamen benennt, wenn er das Wesen der Dinge in Zahlen symbolisirt, in Figuren veranschaulicht, so wird uns zu Muthe als ob Empedokles wieder erstanden sei. Wie es heißt daß dieser sich in den flammenden Aetna gestürzt, so ist Bruno im Jahre 1600 zu Rom als Märtyrer der freien Wahrheit durch den Feuertod verklärt worden.

Für die lateinredenden Humanisten war Terenz das Muster der feinen Umgangssprache; deshalb und um der anziehenden Lebensbilder und Sittensprüche willen wurden seine Stücke in den Schulen aufgeführt und vielfach nachgeahmt. Selbst Nikodemus Frischlin blieb innerhalb des Kreises der Schulübung stehen, wenn er jetzt einen Gesang Vergil's, jetzt ein paar Kapitel aus dem Alten Testament oder aus Cäsar's gallischem Krieg in sechsfüßigen Jamben dialogisirte. Weiter war schon Reuchlin gegangen, wenn er deutsche Fasnachtschwänke lateinisch behandelte, oder Pirkheimer, wenn er in seinem gehobelten Eck diesem Gegner der Reformation die Haut abziehen und den Leib aufschneiden ließ um ihn von seinen Verkehrtheiten zu befreien. Und so schrieben Naogeorg und Frischlin theologische Kampfdramen, in denen Papst und Kaiser den Häuptern der Kirchenverbesserung gegenüberstanden, und hier

die Anhänger der alten Satzungen, dort die neuen Schwarmgeister in Disputationen überwunden oder in die Hölle verwiesen wurden. Das erquicklichste Erzeugniß der ganzen Richtung aber ist Frischlin's Julius redivivus. Denn hier hat der alterthumskundige Gelehrte doch zugleich mit patriotischem Gefühl ein Stück zum Lobe des Vaterlandes geschrieben und die Vorzüge seiner eigenen Zeit und ihre Fortschritte lebendig geschildert. Cicero und Cäsar kommen aus der Unterwelt, sie betreten den deutschen Boden, und dort, wo sie meinten unter Barbaren zu sein, lernen sie die großen neuen Erfindungen kennen, das Schießpulver und die Buchdruckerpresse, und sehen das stattliche Bürgerleben in Straßburg, während Nachkommen der alten Römer als Schornsteinfeger durch die Gassen ziehen.

Endlich erwähnen wir daß Julius Cäsar Scaliger 1561 zu Lyon eine lateinische Poetik herausgab, die nicht blos für die Humanisten, sondern für die nach dem Muster der Antike zu gestaltenden Nationalliteraturen Europas die Regeln aufstellte. Wie die Botaniker und Zoologen damit begannen die Pflanzen und Thiere zu sammeln und die Arten derselben nach getrockneten Herbarien und Bälgen zu beschreiben, ehe sie den Blick auf die physiologische Lebensentwickelung und die morphologischen Bildungsgesetze richteten, so registrirt Scaliger zunächst alle Gattungen der Poesie, alle Versarten und alle Redefiguren der Alten, und sucht den niedern, mittlern und hohen Stil festzustellen. Dann spricht er von den Personen und Dingen welche die Poesie schildert, und es scheint einen Augenblick als werde er von der Oberfläche sich in die Tiefe wenden, wenn er vom Dichter sagt daß er nicht blos das Seiende darstellt, sondern auch das Nichtseiende sofern es möglich ist oder sein soll; denn hier lag es nahe der Phantasie das Recht der freien Schöpfung und der Idealisirung zuzuerkennen; aber Scaliger beschränkt sie sogleich wieder auf die Nachahmung, und verweist sie von der Natur auf die Muster der Alten, unter denen ihm Vergil viel höher steht als Homer. Von Scaliger haben die Franzosen bis auf Batteux, hat Opiz sammt dem Nürnberger Trichter die Kunstregeln überkommen. Freier sprach Balde: In der Philosophie sucht man Wahrheit, nicht Neuheit; die Poesie will neues Vergnügen, neue Dichtung, sie will Selbsterfindung. Wir sollen Muster nachahmen daß wir selbst Muster werden. Der Wein der Alten soll in unserm Kelch mit neuer Anmuth duften. Ja er trifft das Wesentliche: ein neues Gedicht, das ohne

stolzen Aufwand gelehrt, ohne Schminke geputzt, geglättet ohne Ziererei, auf der Wage des Witzes und gesunden Urtheils richtig abgewogen, das, sagt er, sei keine leichte Sache, wenn es aus dem angenehmen Dunkel tiefer Empfindung hold emporsteigt.

Volkslieder und Volksbücher.

Während die ritterliche Kunstdichtung im Meistergesang zu handwerksmäßiger Künstelei erstarrte, die Humanisten, um in dem Formalismus einer Gelehrtenpoesie so recht zu schwelgen, sich der lateinischen Sprache bedienten, sang das untere Volk seine alten und neuern Lieder mit frischer Natürlichkeit und derber Kraft, die bald das Rechte mit ergreifender Sicherheit traf, bald aber auch in abgerissenen und rohen Lauten verhallte oder sich in breitspurige Redseligkeit verlief. So entstand ein Gegensatz, den zu vermitteln, Natur und Bildung zu verschmelzen, Form und Inhalt in Einklang zu setzen ebenso die Aufgabe der Folgezeit ward, als sie die Verschiedenheit der Stände in der Einheit des Nationalbewußtseins und der Cultur zu versöhnen und auszugleichen hat. Wenn in der ersten Jugendzeit die gemeinsamen Thaten und Anschauungen sich im epischen Gesange spiegelten, so sind es jetzt die frei werdenden Individualitäten die ihre persönlichen Erlebnisse, ihre Empfindungen unmittelbar dichterisch aussprechen; sie folgen dem realistischen Zuge der Zeit nach Lebenswahrheit und Wirklichkeit, indem sie nicht nach Art des verfallenden Ritterthums mit conventionellen Minnegefühlen in der Einbildungskraft tändeln oder sich an phantastisch ersonnenen Abenteuern ergötzen, sondern ihr eigenes Thun und Treiben, ihr Leid und ihre Lust in überwältigendem Herzensdrang darstellen. Der Bewegungstrieb des Jahrhunderts, der hier eine neue Welt entdeckte, dort eine alte aus ihren Trümmern aufgrub, ließ auch die Einzelnen nicht an der Scholle haften, der eine zog nach Erwerb, der andere nach Wissen hinaus, und sah sich nun auf sich selbst gestellt; da sang denn der fahrende Schüler und der Landsknecht, der Handwerksbursch und der Jäger, der Reiter und der Schreiber wie ihm zu

Muthe und wie ihm der Schnabel gewachsen war, und damit wird ein sinnlich frischer, männlich kecker Ton angeschlagen; der Innigkeit der Empfindung und ihrer rührenden Klage gesellt sich ein flotter Humor, der die Thränen hinwegscherzt und die Verlegenheiten der Verhältnisse lachend überwindet: ein armer Schwartenhals erholt sich von der schlechten Nacht in der Dorfscheuer am Beutel eines Kaufmannssohnes, ein Soldat der vielleicht schon morgen von der Kugel getroffen ist, will heute des Bechers noch froh sein, und der junge Zimmermannsgeselle, der die Grafentochter geküßt, läßt sich durch den drohenden Galgen erst recht an die Lust in ihren Armen erinnern. Das Leben selbst ist in den Waidsprüchen und Handwerksgrüßen, den Kinderreimen und Räthselfragen noch von einer Poesie umsponnen, die man von der Wirklichkeit nicht lösen darf, wenn man sie würdigen und genießen will; erfreut man sich doch auch an Duft und Farbe der Feldblumen nicht im Herbarium, sondern auf Flur und Wiesen! Gefühl und Einbildungskraft herrschen noch vor Verstand und Wissenschaft und geben der ganzen Bildung und Sinnesart ihr Gepräge; die Gesammtheit ist damit dichterischer gestimmt und der Einzelne am Beginn unserer Epoche noch mehr in ihr befangen und von ihr getragen als in den folgenden Jahrhunderten; darum offenbart sich das Nationalgemüth im Volkslied. Wenn W. Grimm die Frage nach dessen Ursprung mit der Bemerkung zurückweist: „es dichtet sich selbst", so hat dies doch nur den Sinn daß es nicht das Werk bewußter Absicht und einer für sich hervortretenden Persönlichkeit ist, sondern daß sein Urheber als der Mund des Volks es singt, daß das Volk es im Gemüth aufnimmt und hegt, und daß es dort größere und kleinere Umbildungen erfährt. Daher kommt es daß es so indiduell und so allgemeingültig zugleich erscheint. Das bewegte Gemüth äußert sich stoßweise und folgt dem Zug der Vorstellungen ohne beherrschend über ihnen und seinem Gefühl zu schweben; es äußert sich in Bildern und spricht die Eindrücke der Außenwelt aus wie sie sich bieten, und daher das innige Mitleben mit der Natur, das Anknüpfen an ihre Erscheinungen um sie zum Symbol des Innern und seiner Zustände zu machen. Das tiefe starke Gefühl treibt zum Gesang, und das gepreßte oder überwallende Herz spricht seine Empfindungen unmittelbar oder in Bildern aus, deren Zusammenhang nicht gedankenmäßig hervorgehoben, deren Bindeglieder und Uebergänge nicht dargelegt werden, die aber durch die Einheit der Stimmung

verknüpft und von ihr durchdrungen sind; während nach Vilmar's Wort die erregte Empfindung wie ein starker elektrischer Funke von Satz zu Satz, von Strophe zu Strophe überspringt und, wo er hinschlägt, erschüttert und zündet. Was sich von selbst versteht wird nicht gesagt, ein „leidenschaftlich Stammeln" bricht „aus kindlich dumpfen Sinnen" hervor, und ringt in knappen anschaulichen Worten nach Klarheit und Befreiung. Darum steht so oft ein Naturbild an der Spitze des Lieds, und die Seele, die sich in ihm spiegelt, kommt mittelst desselben zum Ausdruck ihrer eigenen Innerlichkeit. Daher ferner die scheinbaren Lücken, daher die überraschenden Wendungen, daher jener von Goethe bewunderte kecke Wurf des Volkslieds. Hat es doch seine endgültige Gestalt oft dadurch gewonnen daß der Zweite, der Dritte das was der Erste gesungen, bei einer ähnlichen Lebenslage aus der Erinnerung hervorholte, wegließ was ihm nicht taugte und hinzufügte was er selber erfahren. Dabei ist es auch geschehen daß Strophen verschiedener Lieder nach derselben Melodie zusammengesungen worden sind, die nichts miteinander zu thun haben, während das zu ihnen Gehörige vergessen worden ist; das ist dann unverständig genug gepriesen worden, und Uhland mußte dagegen mahnen, daß sich nicht aus altem und neuem Wirrsal die Meinung festsetze als gehöre Zerrissenheit, wunderliches Ueberspringen und naiver Unsinn zum Wesen eines echten und gerechten Volkslieds.

Dafür gehört die Melodie zu seinem Wesen. „Lied will ja gesungen sein" hat selbst der kunstbeseelte Meister gesagt; es gibt die Worte zu dem melodischen Gang, in welchem die Empfindung sich auf- und abbewegt und in einer Tonweise sich äußert, und wie die Empfindung flutet und wächst und sich sammelt, so folgen ihr die Worte und wiederholen mit dem Gesang seine musikalischen Motive. Von der stetigen Wiederkehr der Wogen die an der Küste sich brechen hat die französische Sprache den Ausdruck Refrain für die Wiederholung einzelner Worte oder Zeilen genommen, die stets im Wandel und Wechsel der Rede wiederkehren, und ihm dadurch Halt geben daß sie die Grundstimmung immer wieder hervorheben oder lieber alles in sie einmünden lassen. Bald sind es Freuden- oder Schmerzensrufe, Juchheisa oder Ach und O, in welchen die Empfindung jeder Strophe aushallt, bald ist es das Röslein, Röslein, Röslein roth, Röslein auf der Heide, dessen Bild sich uns immer wieder vor Augen stellt; oder es tritt der Jüngling und die Mahnung seiner Mutter

an ihn als der bleibende Mittelpunkt der fortschreitenden Erzählung auf, wenn jede Strophe in den Ruf ausklingt: Schau dich um, Held Vonved! So ist in Desdemona's Lied die Trauerweide, die sich mit ihren Zweigen zum weinenden Mädchen hinabneigt, der Krystallisationskern für die auf- und niederschwebenden Empfindungen, und jede Strophe des Abschiedliedes verhallt im Grundgefühl: Scheiden und Meiden thut weh! Die skandinavische Volkspoesie hat den Kehrreim als stehende Form besonders in der Art daß ein Naturbild sei es als Gegensatz, sei es als Spiegelung der Gemüthsbegebenheit sich in steter Wiederholung durch alle Strophen hinzieht: Sommer ist süß für die Jugend, — Wer bricht die Blätter am Lilienbaum? — Die Linde zittert im Hain — solche Verszeilen erscheinen wie das Symbol der Grundstimmung immer wieder. Oft aber auch unterbricht der Kehrreim den Zusammenhang auf störende Weise. Eine kunstvolle Behandlung läßt darum lieber den Gedanken auf die Art in ihm gipfeln daß er selber beweglich ist und nur das entscheidende Schlußwort immer wieder hervortönt, wie in Uhland's Glück von Edenhall. Wir schließen mit Herder: Je entfernter von künstlicher, wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternart das Volk ist, desto weniger müssen auch seine Lieder fürs Papier gemacht und todte Letternverse sein: vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Nothdrange des Inhalts, der Empfindungen, von Symmetrie der Worte, den Silben, bei manchen sogar der Buchstaben, vom Gange der Melodie und von hundert andern Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch- und Nationalliede gehören und mit diesem verschwinden — davon und davon allein hängt das Wesen, der Zweck, die ganze wunderthätige Kraft dieser Lieder ab, die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volks zu sein. Das sind die Pfeile dieses wilden Apollo, womit er Herzen durchbohrt und woran er Seelen und Gedächtnisse heftet. Je länger ein Lied dauern soll, desto stärker, desto sinnlicher müssen diese Seelenerwecker sein, daß sie der Macht der Zeit und den Veränderungen der Jahrhunderte trotzen.

Im Liebeslied trägt Deutschland den Preis davon. Der echten Perlen sind allerdings nicht viele, aber es sind Perlen der Weltliteratur. „Wenn ich ein Vöglein wär'“ — „So viel Stern' am Himmel stehen“ — „Morgen muß ich fort von hier“ — wir

brauchen diese Töne nur anzuschlagen um sogleich das Einfach-rührende, Herzinnige des Naturlauts der Empfindung in phantasievoller Gestaltung jedem wie durch ein Zauberwort vor die Seele zu rufen. Keine Kohle, kein Feuer kann brennen so heiß, als heimlich stille Liebe die niemand nicht weiß! Keine Rose, keine Lilie kann blühen so schön, als wenn zwei treue Herzen beieinander thun stehn! — Am nächsten kommt Schottland, wo eine derbe Sinnlichkeit neben den zartesten Empfindungen steht, diese aber oft auch rein ausklingen. Da klagt das Mädchen:

O weh, o weh hinab ins Thal,
Und weh und weh den Berg hinan!
Und weh weh jenem Hügel dort,
Wo er mit mir zusammenkam!

Ich lehnt' an einem Eichenstamm,
Und meint' ein treuer Baum es sei;
Der Stamm gab nach, der Ast er brach,
Und mein Treulieb hält keine Treu!

Oder der Bursche ergeht sich in seinen Wünschen:

O wär' mein Lieb das Röslein roth, das oben auf dem Burgwall steht,
Und ich ich wär' ein Tropfen Thau, gleich nieder auf sie fallen thät!

O wär' mein Lieb ein Weizenkorn, das auf dem Felde wächset dort,
Und ich ein kleines Vögelein, weit flög' ich mit dem Körnchen fort.

O wär' mein Lieb eine Kist von Gold, das Schlüsselchen es wäre mein,
Säh drin das Gold so oft ich wollt, und legt' mich selber mit hinein!

Dagegen sind die Engländer Meister vom historischen Lied. Die Kämpfe mit den Wallisern und Schotten boten jahrhundertelang einen nationalen Stoff, und die Minstrels wetteiferten mit den Barden um die Thaten der Gegenwart wie der Vorzeit zu feiern und dadurch die Jugend zu entflammen. Locale Ereignisse standen innerhalb des gemeinsamen Lebens und gewannen dadurch die Theilnahme des ganzen Volks, während in Deutschland die Nürnberger vom Schittensamen sangen und sich so wenig um das kümmerten was die Breisgauer mit Hans Steutlinger wollten, als die Hamburger Reime von Stürzebecher bei den Dietmarsen ein Echo fanden, die sich an ihren Wieben Peter hielten. Dagegen weckte es jedes englische und schottische Herz wie ein Trompetenstoß, wenn der Minstrel anhub:

Der Percy von Northumberland einen Schwur zu Gott thät er:
Drei Tage wollt' er jagen auf Chyviats Bergen einher
Zum Trutz dem Ritter Duglas und wer je mit ihm wär!

Denn wenn nun Duglas seine Mannen aufbietet und die Jagd unterbricht, und eine mörderische Schlacht ihr folgt, so war das ein Symbol jahrhundertlanger Kämpfe, und das Gedicht ward immer wieder gesungen, und die schönsten Züge des Heldenthums lagerten sich darin ab. Die Helden gedenken die Sache durch einen Zweikampf zu entscheiden, aber da wollen die Mannen nicht müßig bleiben. Ein Schütze trifft den Duglas während er mit Percy ficht; der nimmt den Todten bei der Hand: „Mir ist weh um dich! Dein Leben zu retten ich auf drei Jahr wollt' theilen gern mein Land, denn bessern Mann von Hand und Herz hat nicht ganz Nordenland!" Da erliegt auch Percy einem schottischen Speer, und um ihn und die edeln Todten klagt der Sänger. Und wenn Robin Hood als Geächteter in den Wald hinausgeht, und dort ein Abenteurerleben führt, der beste Bogenschütz, großmüthig gegen die Armen und Bedrängten, aber ein Verfolger der Pfaffen und ein Plünderer der Reichen, so wird er zum Liebling des gedrückten Volks, das in ihm den Vorkämpfer gegen ungerechte Gesetze und gegen den Druck der Normannenbarone sieht, und die Romantik des Waldes zum anlockenden Hintergrund seiner Thaten macht. So beginnt eine Ballade:

Wenn der Wald wird grün und die Kräuter blühn,
Das Laub wird breit und lang,
Da ist es lustig im Grünen zu sein
Und zu lauschen der Vögel Gesang.

Die Amsel sie singt und hört nicht auf,
Die auf dem Zweige sich wiegt,
Sie singt so laut, daß Robin erwacht,
Der im grünen Walde liegt.

Düstrer und wilder als diese heiter frischen Lieder sind die Freibeuter- und Grenzerballaden (border ballads) der Schotten, welche die kühne Selbsthülfe in einem Zustande roher Gesetzlosigkeit schildern, oder die Tragik der ungebundenen Freiheit darstellen die sich der neuen staatlichen Ordnung nicht fügen will. Die Dichter halten sich an die wichtigen und ergreifenden Momente um durch die verstärkten Hauptzüge den Eindruck wiederzugeben den die ganze Geschichte auf sie gemacht, während die Deutschen

im Erzählen allzu breit nach Vollständigkeit auch in den Nebendingen trachten. Noch unter Jakob V. klagt die Grenzerwitwe um den erschlagenen Gatten, bei dem sie allein die Leichenwacht gehalten während sie das Grabhemd näht:

Und meint ihr nicht mein Herz war wund
Als Erd' ich warf auf den süßen Mund?
Und meint ihr nicht mein Herz war weh
Als ich mich wandt' um wegzugehn?

Der Tod traf den geliebten Mann,
Kein Lebender geht mich mehr an;
Eine Locke von seinem gelben Haar
Fesselt mein Herz auf immerdar.

Bei den Skandinaviern war die Skaldenpoesie mit dem Heidenthum erloschen, aber die Erinnerungen an die alten Götter und Helden lebten im Volksgemüth und verschmolzen immer mehr miteinander und mit neuen Ereignissen, und so begegnen uns zunächst die dänischen Kampeviser (Kämpferweisen), die sich in ihren wilden und dann wieder so herzergreifenden Klängen bald an heidnische Ueberlieferung anschließen, bald die Sinnesart und Sitte des Mittelalters erkennen lassen, in der Sprache aber auf die Zeit vom 14. bis 16. Jahrhundert hinweisen. Was sie von Siegfried, Brunhild, Dietrich melden ist lückenhaft und roh; es findet sich diese Sage besser auf den Faröerinseln erhalten, wo die Bewohner die langen Winternächte mit Tanz und Gesang ausfüllen. Ein Vorsänger trägt das Lied vor, den Kehrreim, der hier oft eine ganze Strophe ist, singen alle mit; dabei fassen Männer und Weiber sich abwechselnd bei den Händen, und thun drei taktmäßige Schritte vor- oder seitwärts; der Gesang regelt ihre Bewegungen und durch Geberden und Mienen drücken sie den Inhalt der Worte oder ihre Empfindungen aus. Die Erzählung bewegt sich in ruhiger Breite, und häufig wird ein und derselbe Anfangsvers in mehrern Strophen wiederholt, z. B.:

Sigurd nahmen sie den Todten
Seinem Roß ihn aufzulegen,
In den goldnen Sattel setzten
Hauptlos sie den edeln Degen.

Sigurd nahmen sie den Todten,
Legten auf Brunhild's Bett ihn nieder;
Wußte nicht die Frau am Morgen
Was für Blut netzt ihre Glieder.

Und dazwischen durchströmt das ganze Sigurdlied der Kehrreim:

> Grani trägt das Gold aus der Heide,
> Sigurd schwingt das Schwert in Freude;
> Den Wurm den hat er bezwungen,
> Und Grani trägt Gold aus der Heide.

Dagegen ist in Dänemark und Norwegen der Stil von dramatischer Gedrungenheit, und der Sänger singt aus der gegenwärtigen Empfindung heraus und versetzt uns gern durch die Wechselrede der Handelnden selbst in ihr Fühlen und Thun hinein. Die Dänen sind besonders reich an historischen Gesängen, und mehrere derselben schließen und runden sich zu einem Kranze, wie die zu Ehren der Königin Dagmar oder des Marschalls Stig. Anziehende oder erschütternde Begebenheiten aus dem Privatleben, aus der Geschichte des Herzens werden balladenartig erzählt, und hier geht Norwegen voran. „Es ist als gestaltete sich zwischen seinen schroffen zackigen Bergen die Sage großartiger, als tönte durch die unendliche geisterhafte Stille seiner Luft der Seufzer der Liebe wehmüthiger, der Ruf der Rache furchtbarer.“ (Talvj.) Die ältesten und innigsten Dichtungen wie Axel und Walborg, Habor und Signild, die Taube auf dem Lilienzweig stammen dorther, sind aber dem ganzen Norden gleich vertraut; der epische Ton im klar anschaulichen Erzählen wiegt noch vor. Axel und Walborg lieben einander von Kind an; als aber der Königssohn um die holde Jungfrau wirbt, da stellt sich ein Priester zwischen jene mit der Erklärung daß sie zu nahe verwandt seien und die gleichen Taufpathen hätten, also einander nicht ehelichen könnten. Aber sie wollen wenigstens in reiner Seelenliebe einander angehören und bewahren sich die Treue bis zum Tod. Habor hat sich in Frauenkleidern zu des feindlichen Königs Tochter Signild eingeschlichen um mit ihr zu weben; er gewinnt ihr Herz, wird aber verrathen und ergriffen:

> Mit den stärksten Stricken nun banden sie ihn,
> Die Stricke die waren neu;
> Doch jeden Strick der an ihn kam
> Den riß jung Habor entzwei.
>
> Sie nahmen ein Haar von der Liebsten Haupt
> Und um die Händ' es ihm banden;
> Viel lieber wollt' er sterben um sie
> Als reißen das Haar auseinander.

Wie er zur Richtstätte geführt wird wirft sie Feuer in ihre Kammer und der Tod eint beide für immer. — Wenn wir in England dieselben Stoffe wie in skandinavischen Balladen finden, so mögen wir daraus schließen daß die Sagen schon durch die Dänen im frühen Mittelalter dorthin gelangten; manches ist von der Art daß wir es als germanisches Gemeingut ansehen dürfen, da im Gemüth der Völker wie der Menschen Erinnerungen der Kindheit schlummern und oft auf einmal hell vor ihm stehen.

Während die Städtebildung Schwedens unter dem Einfluß der deutschen Hanse aufblühte, bewahrte zugleich das freie Bauernthum die eigene Kraft und Sitte und in ihr den Quell der Volksdichtung. Vornehmlich tritt hier der Geisterglaube hervor. Die alten Naturmächte, das Geisterreich, das den Menschen in der Luft umschwebt und das in den Tiefen der Erde waltet, aus dem die Seele stammt und in das sie zurückkehrt, ist dem Bewußtsein unverrückt gegenwärtig; aber seit der Bekehrung zum Christenthum erscheinen die Elfen, Nixe, Koboldе wie Wesen die in einem großen Kampfe besiegt sind und nun sich nach Erlösung sehnen und deshalb gern mit den Menschen Gemeinschaft pflegen. So steigt der Nix aus dem Wasser und setzt sich zu den Pfarrerskindern, singt und spielt die Harfe. Da sagen die muthwilligen Kleinen: Was singst und spielst du so? Du kannst ja doch nicht selig werden. Er wirft die Harfe weg und versinkt bitterlich weinend in den Wellen. Der Vater aber verweist es später den Kindern, und sie stehen am Ufer und rufen: Tröste dich, Nix, der Vater sagt daß auch dein Erlöser lebt. Da hört man holde Harfenklänge bis lange nach Sonnenuntergang. — Von Wassermännern und Meerweibern, die sich Jünglinge und Mädchen hinab in die Tiefe holen, wird überall gesungen, wie von Olaf, der ausreitet, seine Hochzeitsleute aufzubieten und unter die Elfen geräth, die mit ihm tanzen wollen; er verschmäht es, seiner Braut treu eingedenk, aber bleich kehrt er heim, und als die Geliebte am Morgen kommt, liegt er todt auf der Bahre. — Das Mädchen, das auf dem Grabe des Jünglings weinend sitzen will bis Gott ruft, hört aus der Tiefe die Stimme, daß sie heimgehen möge:

Bei jedem Seufzer den du gethan
Füllt sich mein Sarg mit Thränen an;
Und jedesmal daß du vergnügt
Mein Sarg mir voller Rosen liegt.

Aber ein andermal holt auch der todte Geliebte nachts die Braut, und aus dem gemeinsamen Grab sprießen verschwisterte Pflanzen auf. Den Geistersagen verwandt sind die Lieder von Verwandlung und Entzauberung; ein Kuß oder das Trinken von Blut stellt aus dem Drachen, dem Raben den schönen Jüngling wieder her und gewinnt ihn der muthigen Jungfrau.

Die deutschen Volksballaden sind vorherrschend lyrisch; sie veranschaulichen eine Seelenstimmung, eine mächtige Empfindung durch ein Begebniß, indem sie von dem Thatsächlichen nur so viel nehmen als zum Ausdruck der Gefühle nöthig ist, alles in die Gegenwart rücken und die Handelnden sich selber aussprechen lassen. Der Liebe Leid und Lust steht im Vordergrund; was man sonst gelesen oder erzählt, wird nun gesungen, Altes und Neues verschmilzt ineinander, Hero und Leander, Pyramus und Thisbe verlieren ihre Namen und leben in volksthümlich frischer Weise wieder auf, und wo das wirklich Erlebte in diese anschaulich empfindungsvolle Form gegossen wird, wie die Geschichte der Agnes Bernauerin, da ragt die Dichtung hoch empor über die Breite der bänkelsängerhaften Erzählungen historischer Ereignisse. Das Lied wurzelt im Gemüth, dies gibt seine eigene Erregung kund, und daher schreitet die Darstellung sprungweise rasch voran, und oft müssen wir aus dem Erguß des Herzens, dem Ausdruck der Innerlichkeit das Aeußere der Handlung errathen, wo der auf Anschauung gestellte Südländer, der Spanier, uns aus der äußern Erscheinung, aus Geberde, Haltung und Thun auf die unausgesprochenen Gefühle schließen läßt. Statt der schauerlich wilden Größe des Nordens tritt selbst im Tragischen eine milde Wehmuth ein, und wo die Versöhnung nicht völlig in Worten offenbar wird, da liegt sie in der Melodie, welche alles in rührendem Wohlklang löst. Die stammverwandten Engländer sind reicher an Handlung, an leidenschaftlicher Stärke; gemeinsam ist das Dramatische, welches die Begebenheit nicht wie etwas Vergangenes erzählt, sondern wie ein Gegenwärtiges erleben läßt, die Charaktere mit kräftigen Strichen zeichnet und mitunter das Ganze in einer ergreifenden Wechselrede entwickelt, wie in jenem hochherrlichen Gedicht aus Schottland:

> Dein Schwert wie ist es von Blut so roth, Edward!

So fragt die Mutter; die Antwort des Sohnes, daß er den Falken, daß er das Roß getödtet, beruhigt sie nicht, bis sie vernimmt

daß er den Vater erschlagen, daß auf Erden sein Fuß nicht rasten solle, sein Hof und seine Halle verfallen mögen. Was soll werden aus Weib und Kind?

> Die Welt ist groß, laß sie betteln drin!
> Ich seh sie nimmer mehr, o!
>
> Und was willst du lassen deiner Mutter theur?
> Mein Sohn, das sage mir — o! —
>
> Fluch will euch lassen und höllisches Feur,
> Denn ihr ihr riethet's mir! o!

Da steht uns alles mit ungeheurer Gewalt vor Augen, die vergangene That wirkt fort im Schrecken des bösen Gewissens, und seine Macht hat keine Tragödie erschütternder offenbart als dies einfache Gedicht.

Von Spanien habe ich früher erwähnt (III, 2., 290 fg.) wie die Romanzendichtung die Kämpfe mit den Mauren von deren Ankunft bis zu Granadas Fall begleitet und hier in dem gemeinsamen nationalen Interesse ihren Mittelpunkt gehabt, ihren Ton empfangen. Im Wetteifer mit den Arabern entfaltete sich die Tapferkeit wie die religiöse Begeisterung, die Liebe zum Ruhm und zum Gesang, der des Ruhmes Träger war:

> Wahrhaft leben wir im Sterben, wenn uns Ehr' und Ruhm umstrahlt,
> Denn vergänglich ist das Leben und der Ruhm währt immerdar.

Wie hoch man den König ehren mag, als er einmal Steuern ausschreibt ohne des Volkes Willen, da binden die Männer die kleinen Summen in Säckchen an die Spitzen ihrer Lanzen, und rufen dem Einnehmer entgegen daß er dort sie holen müsse. Sei das hohe Gut der Freiheit nie verkäuflich und für nichts! — Dem Waffenkampf gesellte sich auch in Spanien die Liebe, die Herzensgeschichte. Manches was Spaniern und Portugiesen gemeinsam ist hat bei den letztern die poetisch vollendetere Form gefunden. So die Alarcossage, die hier von Graf Yanno erzählt wird. Die Infantin weint so laut auf ihrem Lager, daß ihr königlicher Vater erwacht; sie klagt daß sie allein von den Schwestern unvermählt sei, daß Yanno sie verschmäht habe. Der wird gerufen und soll der jungen Gemahlin das Haupt abschlagen und die Infantin freien. Schwarzgekleidet und mit trüber Miene setzt sich der heimkehrende Graf zum Mahl, aber ohne einen Bissen zu essen küßt er Weib und Kind. Er beharrt in seinem Schweigen

bis die Gräfin lieber sterben als das ertragen will. Da sagt er ihr des Königs Spruch, und sie fragt ob er sie nicht im finstern Thurm verbergen könne; doch der König will ja ihr Haupt auf einer Schüssel sehen, und seinem Gebot ist der Ritter Gehorsam schuldig. Da singt die Gräfin den Wellen des Flusses und den Blumen des Gartens den Abschiedsgruß:

Lebt ihr Rosen wohl, ihr Nelken, und erfüllt mir einen Wunsch:
Wenn mich alle sonst vergessen, bleibt ihr freundlich mir und gut.
Reicht mir her den lieben Kleinen, reicht ihn her mir an die Brust,
Saugen soll zum letztenmale er von meines Herzens Blut.
Sauge, o mein Knabe, sauge von der Milch des Jammers nun;
Eine gute Mutter, die dich innig liebte, hattest du,
Morgen hast du eine böse, sei sie auch von Königsblut.

In der spanischen Fassung wird der Mordbefehl vollzogen, aber die Infantin und der Graf sterben durch Gottes Fügung vor der Hochzeit; in der portugiesischen fangen nach den erwähnten Worten der Gräfin die Glocken zu läuten an, die den Tod der Infantin melden; „ein beglücktes Paar zu scheiden solche That hat Gott verflucht". — Zu Ende des 16. Jahrhunderts besang die höfische Kunstpoesie ihre eigenen Liebesabenteuer in maurischem Costüm, und so entstanden aus dieser Mode die maurischen Romanzen und jene sinnreich elegante Darstellungsweise, die mit Antithesen und üppigen Bildern spielt, aber ohne volksthümlichen Hauch. Die einfachen alten Gedichte sind gewöhnlich so gebaut daß sie mit festen Strichen ein Bild zeichnen, eine einzelne Gestalt oder eine Gruppe malen, dann ihre Gedanken und Gefühle in lyrischem Erguß oder im Gespräch darlegen, oder so daß sie an einen Naturgegenstand, eine Naturschilderung die Geschichte anreihen. Da beginnt der Dichter:

Grüne Wogen, grüne Wogen, wie viel Leichen wälzt ihr nur,
Christenleichen, Mohrenleichen, die das scharfe Schwert erschlug!
Euer klar krystallnes Wasser geht gefärbt mit rothem Blut,
Denn die Christen, denn die Mohren hielten Schlacht auf dieser Flur.

Und nun wird der Heldentod Alonsos Uriartes erzählt. Oder die Infantin sitzt im Garten, kämmt das Lockenhaar mit goldenem Kamme und sieht hinaus aufs Meer, wo aus dem Schiff der Ritter steigt, den sie um Kunde nach dem Geliebten fragt; er ist es selbst und sie besteht die Probe treuer Liebe wie im deutschen Lied. Der Jüngling sieht das Mädchen die weißen Linnen im

Flusse waschen und auf dem Rasen ausbreiten, und begrüßt sie mit seinem Gesang, die süße Rose, die sich nicht pflücken läßt ehe sie weiß daß er nicht eine Andre liebt.

Das italienische Volkslied, wie es sich bei den Naturkindern der Berge erhalten hat, bewegt sich ausschließlich im Gebiet der Liebe, hat aber durchweg jenen getragenen idealen Stil in langaustönenden Versen, der auch hier von dem formalen Schönheitssinne Zeugniß gibt, sodaß der einstrophige Bau der Rispetti, Huldigungsgrüße, sogleich an die Nation mahnt welche die kunstvolle Stanze für ihr Epos erkor. So singt das Mädchen:

Ein grünes unbewaldetes Gefild
Ist meines Liebsten lieblich Ebenbild;
Ein Mandelbaum der dicht am Ufer blüht
Ist dessen Bild für den mein Herze glüht;
Die Sonn'- und Sternenstrahlen allzusammen
Die sind das Bild von seinen Augenflammen;
Der Duft der aus der jungen Blüte quillt
Ist meiner Liebe wahres Ebenbild.
Geliebter, Liebster, lieber lieber Mann,
Komm bald, daß ich mein Herz erquicken kann!

Selbst jene kleinen Reimsprüche, die Ritornelle, haben dieses Gepräge. Wie rasch bewegen sich dafür die spanischen Seguidilla's!

Zu deinem Mund ein Vogel
Kam um zu picken;
Denn für zwei Rosen hielt er
Die süßen Lippen.

Du schiltst mich einen Narren,
Und triffst es sicher,
Denn wär' ich's nicht, wie könnt' ich
Dich jemals lieben?

So spielen auch die deutschen Tanzreimsprüche, die Schnaderhüpfel, schnell hin und her; die Gegenrede ruft sie hervor, und sie fliegen von einem zum andern.

Und e bissel e Lieb
Und e bissel e Treu,
Und e bissel e Falschheit
Is allweil dabei!

Auch sie knüpfen gern an ein Naturbild:

Daß es im Wasser finster ist
Machen die Tannenäst',

Daß mich mein Schatz nicht mag
Das weiß ich fest.

Die Vögel han Kröpfli
Und singen manch Lied,
Meine Bas' hat 'en Kropf,
Aber singen kann sie nit.

Die Italiener hängen ihre bald leidenschaftlichen bald neckischen Worte am liebsten an eine Blume.

Blüte der Mandeln!
Du batst mich um mein Herz, ich gab es dir,
Nun du es hast wie darfst du es mishandeln?

Blühende Pfefferschoten!
Der Pfeffer beißt und dennoch eßt ihr ihn,
Die Lieb' ist süß und wird mir doch verboten.

Wie die Liebe in Italien, so ist in Corsica der Schmerz der Todtenklage Grundton und treibende Kraft des Gesanges. Es hängt das mit der Blutrache zusammen, die so manchen Mann mitten aus seiner Bahn hinwegrafft und sogleich die ehrenvolle Bestattung von der Familie fordert, welche nun seinen Tod blutig sühnen soll. Um die geschmückte Bahre singen sie, eine Stimme nach der andern, den Vocero; die Gattin hebt an:

Du mein Hirsch mit braunem Haare, du mein Falke sonder Schwingen,
Ist's denn möglich? Es zu glauben kann ich übers Herz nicht bringen.
Ach er glich dem starken Baume, der mit jeder Frucht beladen,
Und nun sehe rings ich Arme nur Verfall und Gram und Schaden.

Die Schwester fährt fort:

Als ich kam an deine Pforte hast du übel mich empfangen,
Nicht vom Pferde mir zu helfen bist du vor die Thür gegangen;
Aufgelöst die Flechten trat ich, Bruder, in das Haus voll Bangen;
Ach, da lagst du gleich dem Eber, den der Jäger abgefangen.

Der Kreis der Stoffe ist viel enger als im Norden Europas, als in Spanien; dafür begnügt man sich aber auch nicht mit Andeutungen, mit halben Worten, sondern bringt alles in vielseitigem Bilderreichthum zu voller Klarheit. Sage und Geschichte fehlen oder sind nicht Original, sondern altdeutsche Nachklänge in der Lombardei, oder im Süden Nachbildungen neugriechischer und spanischer Originale.

In der Reformationszeit wurden in Deutschland weltliche Lieder und Melodien auf naive Weise in dem religiösen Geiste umgebildet von dem nun die Herzen voll waren; „Innsbruck, ich muß dich lassen, ich fahr dahin mein' Straßen in fremde Land' hinein" hatte der Handwerksbursch gesungen; nun hieß es: „O Welt, ich muß dich lassen, ich fahr dahin mein' Straßen ins ew'ge Vaterland." Schon reflectirter ist folgende Umbildung:

Ich stand an einem Morgen Heimlich an einem Ort, Da hatt' ich mich verborgen, Ich hört' klägliche Wort Von einem Fräulein hübsch und fein, Sie sprach zu ihrem Buhlen: Es muß geschieden sein.	Ich stand an einem Morgen Heimlich an einem Ort, Da hielt' ich mich verborgen Ich hört' klägliche Wort Von einem frommen Christen fein, Er sprach zu Gott seinem Herren: Muß denn gelitten sein?

In England, in Schottland wurden selbst dogmatische Auseinandersetzungen in die Balladenform gezwängt und der puritanischen Strenge müßte der Humor weichen, der vormals im lustigen Altengland es nicht für anstößig gehalten daß im Weihnachtslied der kleine Christus der Mutter klagt wie er mit den andern Knaben spielen wollte:

Allein sie sprachen zu ihm: Nein;
Wären Edelmannskinder all,
Er aber sei vom ärmsten Geschlecht,
Ein Jungfernkind aus dem Ochsenstall.

Maria tröstet ihn:

Und bist du auch ein Jungfernkind,
Geboren im Ochsenstall,
Bist du doch der Christ, der Himmelsfürst,
Und der Heiland ihrer all.

Die verständig festen Lebensordnungen mit dem Schreiberregiment, die Schulen die das Volk zu Bürgern erzogen, die voranschreitende Wissenschaft, die Buchdruckerkunst, die auch die untern Stände ans Lesen gewöhnten, der antikisirende Geschmack der classisch Gebildeten — all das war dem Volksgesang verderblich; aber sein Quell versiegte nicht eher als bis er einen Shakespeare, einen Goethe und Burns getränkt, und die dann gesammelten Lieder und Balladen gingen in die Literatur ein und sind ein lebendiges fortwirkendes Element derselben, wie Uhland und Heine uns beweisen. Shakespeare sagt:

— — 's ist alt und schlicht.
Die Spinnerinnen in der freien Luft,
Die jungen Mädchen, wenn sie Spitzen weben,
So pflegen sie's zu singen; 's ist einfältig
Und dahlt so mit der Unschuld süßer Liebe
Wie die alte gute Zeit.

Ich wies auf das Dramatische der Balladen und Romanzen hin, und sie sind ein Keim des Schauspiels. Romanzenstoffe wurden von Lope de Vega auf die Bühne gebracht wie von Shakespeare und Robert Greene; die Spanier haben dieselbe Poesie der Situation, dieselbe Freude an der Anschauung auch im Drama, und geben innerhalb desselben Erzählungen in Form schwungvoller Romanzen. Die Innerlichkeit der Empfindung, die Seelenkämpfe sind im germanischen Schauspiel wie in den Balladen das Herrschende, und bei Shakespeare waltet dieselbe Spannkraft der Action, dieselbe vordrängende Lebendigkeit wie in den englischen Balladen, während Goethe's Faust in seinen schönsten Scenen an lyrische oder dialogisirte deutsche Volkslieder in ihrer Gemüthlichkeit anklingt.

Suchen wir neben dieser frischen Herzenspoesie der Volkslieder nach einem Manne, der uns das bürgerliche Leben der Städte in seiner ehrsamen Tüchtigkeit, in seinem Aufstreben vom Handwerk zur Kunst neben den Bildnern und Malern in der Literatur veranschaulichen kann, so ist es unser Hans Sachs in Nürnberg, der Meistersänger Meister, wie man ihn genannt hat, der aber gerade vom Schulmäßigen und Gemachten in der Gesundheit seiner Natur zu jenem einfach volksthümlichen Ausdruck in den alten kurzen Reimpaaren der Erzählung kam, welcher gleichfalls Goethen so anheimelte, daß er diese Weise in heitern Legenden wie im humoristischen Dialog bis zu seinem Faust hin vollendete. Durch Hans Sachs begrüßt das deutsche Bürgerthum in Luther die Wittenberger Nachtigall, welche das Volk aus der Irre zum rechten Glauben und zur Liebe ruft:

Wach auf, es nahet gen den Tag!
Ich hör singen im grünen Hag
Eine wonnigliche Nachtigall;
Ihre Stimm durchklinget Berg und Thal.
Die Nacht neigt sich zum Occident,
Der Tag geht auf vom Orient;
Die rothglühende Morgenröth
Her durch die trüben Wolken geht.

Durch Hans Sachs behauptet das Bürgerthum seine Zucht und schlichte Sitte im Familienleben, seine Reinheit und eheliche Treue

gegenüber der heidnisch sinnlichen Lust im Kreise der Humanisten und dem wüsten Treiben verdorbener Mönche; durch ihn stellt es sich über die Schranken der Zünfte, die Selbstsucht der Stände hinaus als den zukunftsvollen Träger des Gemeinsinns dar, auf dem der neue Staat gegründet werden sollte. Da kamen ihm denn die Bücher der Geschichtschreiber und Denker des Alterthums entgegen, die jetzt wieder erweckt, die ins Deutsche übersetzt wurden, und er suchte nun die kernigsten Sprüche wie die anziehendsten Erzählungen von Tugend und Vaterlandsliebe in Reime zu bringen und dadurch zum Gemeingut des Mittelstandes zu machen, sodaß er auch hier auf seine Weise dem reformatorischen Geiste des Jahrhunderts huldigte; aber im Gegensatz zu jenen gelehrten Poeten, welche die antiken Formen nachahmten, übertrug er den neugefundenen Stoff in die altgewohnte heimische Art, die freilich kunstlos genug geworden war. Besser noch paßte der leicht behagliche Ton derselben und die redselige Lust zum Fabuliren zu den Schwänken und Lebensbildern, in denen dann Hans Sachs, mit der Reife des Alters immer milder und frohsinniger, der Welt lachend die Wahrheit sagte und Scherz mit Ernst paarte. Wahrhaft genial ist Hans Sachs in seinen Fasnachtspielen, die mit sprudelndem Witz in der Dialogisirung einer Anekdote, in der leichten und sichern Zeichnung der Charaktere sich dem Besten anreihen was die Bühnen der verschiedenen Nationen in solchen lustigen Possen zur Aufführung gebracht haben. Bei der erstaunlichen Menge seiner Schriften ist freilich lange nicht alles Gold, vieles ist über denselben Leisten geschlagen, roh oder dürftig geblieben, oder der Knappheit des Volksliedes gegenüber geschmacklos ins Breite gedehnt: aber die Naivetät der Lebensauffassung wie die gutmüthige Laune der Darstellung waltet so tüchtig im Ganzen und kommt so anmuthig und behaglich in den gelungensten Stücken zu Tage, daß er als Künstler zwar nicht ganz ebenbürtig, aber keineswegs unwürdig zu Albrecht Dürer und Peter Vischer herantritt.

Wenn die Büchergelehrsamkeit der Scholastik wie des Humanismus manch schwächern Kopf durch selbstgefällige Pedanterie dem Leben und der Natur entfremdete, so half sich der Mutterwitz des Volks dagegen, indem er sich absichtlich dumm stellte und die Schellenkappe aufsetzte um andern ungestraft ihre Thorheit zu Gemüthe zu führen. Es war die Zeit der Hofnarren in der Gesellschaft der Großen, und je steifer und langweiliger das Ceremoniell der öffentlichen Verhandlungen wie der vornehmen Sitte war, um so mehr sollten sie den Dingen auch eine lächerliche Seite abgewinnen; da-

durch daß sie sich zum Spaßmacher erniedrigten, erkauften sie das Recht mit freiem Geiste sich über alles Uebereinkömmliche und Scheinsame zu erheben und die ungeschminkte Wahrheit ihm gegenüberzustellen. Man erzählte die Einfälle, die Anekdoten eines Gonella, Brusquel, Kunz von der Rosen oder Claus Narr von Ort zu Ort, man sammelte sie, man gesellte dem Pfaffen Amis nun den vom Kalenberge, und die Manier der Geistlichen besonders die Fastenpredigten mit Schnurren zu würzen bot den Anlaß dazu die beliebtesten auf einzelne mythische Figuren zu häufen. Stämme und Städte machten ihre Witze über einander, und wie wir heute über das Philisterthum, die Kleinstädterei und Großthuerei in dem von Jean Paul erfundenen Krähwinkel spotten, so waren es in der Reformationszeit die Lalenbürger von Schilda, die als Nachkommen von einem der sieben weisen Meister überallhin zu Rathsherren begehrt wurden und um zu Haus bleiben zu können nun den Schein der Dummheit annahmen und so gründlich sich in dieselbe hineinlebten, daß sie ihr Rathhaus ohne Fenster bauten und Licht in Säcke packten um es hineinzutragen. Das unmäßige Lügen der Landfahrer gipfelte und sammelte sich im Finkenritter, und der muntere Fortunat mit seinem Seckel und Wunschhütlein war gleichfalls eine Lieblingsfigur dieses Kreises. Vornehmlich aber ward Til Eulenspiegel der Träger all der Späße welche die wandernden Handwerksburschen einander erzählten, der Anekdoten welche die besondern Handwerke mit sich gebracht, der Witze die eins über das andere riß, und dieser volksthümlichen Grundlage des Erfahrenen und Erlebten, dieser Mitarbeit des Volksmundes verdankt das Buch seine unverwüstliche Dauer. Wenn Eulenspiegel alles bildlich Gemeinte wirklich nimmt und danach handelt, so macht er sich zuerst lächerlich, dann aber kommt doch etwas Gutes heraus, und wir haben in dieser Ironie des Schicksals den Humor der Vorsehung, die über unser Wollen und Verstehen und gerade durch unsere Thorheiten alles zum Heile führt. Man zeigt Til's Grab zu Mölln in Mecklenburg und weist ihn dem 14. Jahrhundert zu; die mythenbildende Phantasie hat allerlei an ihn geheftet was im Lauf der Zeit und bei verschiedenen Völkern aufgetaucht war, und der Name des Buchs ist auf ihn selber übergegangen, er ist selber zum personificirten Schwank geworden; der Mensch, meint eine stehende Redensart des 16. Jahrhunderts, erkenne seine Fehler so wenig wie eine Eule oder ein Affe, die in den Spiegel sehen, ihre Häßlichkeit. Neben der echt epischen Entstehung

theilt der Eulenspiegel die universale Anlage mit dem Faust; wie dieser Himmel Erde Hölle erforschen will und neben den Studien der Wissenschaft auch seine Weltfahrten macht, so arbeitet Eulenspiegel in allen Handwerken, und wird Soldat und Reliquienhändler, Maler und Hofnarr, Arzt und Gelehrter; er eignet sich dadurch zum Bilde des bewegten Lebens jener Zeit. Auf einem ernstern Hintergrunde erscheinen die Wanderungen des ewigen Juden durch die Jahrhunderte, er ist ein Repräsentant seiner seit Jerusalems Zerstörung in die Welt zerstreuten, im Mittelalter vielverfolgten Nation.

Auch ein Faust hat in den Tagen der Reformation wirklich gelebt; er hatte in Wittenberg, Erfurt, Leipzig mit seinem Wissen und seinen Künsten Aufsehen gemacht und war dann verschollen. Da hieß es der Teufel, mit dessen Hülfe er seine Wunder gethan, habe ihn geholt. Im Mittelalter war der Glaube der arischen Urzeit noch nicht erloschen, daß die Naturerscheinungen durch Geister bewirkt würden, deren Reich auch der Mensch angehört, mit denen er also in Verbindung treten, deren Kraft er für sich verwenden kann, aber, wie man nun sagte, um den Preis seiner Seele, was man um so nachdrücklicher hervorhob je bestimmter der Teufel mit seinen Dämonen an die Stelle der Götter und Geister trat; die weiße Kunst oder Magie, die mit den Mächten des Lichts sich eint, ward damit durch die schwarze verdunkelt, die durch die Mächte der Finsterniß bösen Zauber übt. Wer einzelne chemische oder physikalische Erscheinungen von überraschender oder erstaunlicher Art hervorzurufen verstand ohne die allgemeinen Gesetze zu erkennen, dem mochten sie selbst für Wunder gelten, und um so mehr schien er dem Volk ein Wundermann. Im Faustbuch aber heißt es von diesem: Er nahm sich Adlers Flügel, wollte alle Gründe an Himmel und Erde erforschen; — es ist ein vermessener und unersättlicher Wissensdrang der ihn zum Falle bringt; aber damit lebt in Faust auch das Streben nach dem Unendlichen und das Ungenügen am Endlichen, das des Menschen Adel und Qual zugleich ist, und er will das Leben zugleich erkennen und genießen, mit den Freuden des Geistes auch die der Sinne haben. So liegt die Anlage zum Tiefsten und Größten in der Sage. Als sie aber ihre erste schriftliche Aufzeichnung von gelehrter Hand gegen das Ende des 16. Jahrhunderts erhielt, da war bereits die reformatorische Bewegung in neuem Dogmatismus erstarrt, da war das Verderbliche einer Entfesselung des Denkens ohne sittliche Selbstbeherrschung in so man-

chen frivolen Freigeistern erfahren worden, daß die schicksalvolle große Frage: ob es möglich sei den Bann der Autorität zu brechen ohne aus Gottes Ordnung herauszutreten und dem Bösen anheimzufallen, die verneinende Antwort erhielt; Faust ging tragisch zu Grunde, und erst zwei Jahrhunderte später, als die reformatorischen Ideen und Bestrebungen wieder in Fluß gekommen, stellte mit ihnen Faust's Bild sich den Dichtern in hellerem Lichte dar, und Goethe faßte den Plan ihn zu retten, zur Versöhnung zu führen, die bejahende Antwort zu geben. Damals überwucherten die Zauberschwänke den edlern Gehalt der Sage, man häufte auf Faust zusammen was seit dem Mittelalter von Vergilius, von Albertus Magnus und vielen andern erzählt worden, und nur dann blicken wir wieder in eine tiefere Bedeutung des Ganzen, wenn die Wunder gewöhnlich nicht gegenständlich geschehen, sondern nur die Sinne der Menschen verblendet werden daß sie solche zu schauen meinen; dadurch erscheint die Phantasie als die magische Gewalt, und das Herrliche wie das Verlockende und Gefahrvolle der gesteigerten Einbildungskraft wird offenbar, wie sie dem Menschen die Hölle der Sündenlust und den Himmel des Schönen erschafft.

Staat und Geschichte. Machiavelli

Im politischen Leben machen sich nun die weltlichen Interessen als solche geltend, und der Papst greift nicht mehr als Haupt der Kirche in sie ein, sondern er betheiligt sich an ihnen als Fürst des Kirchenstaats. Nicht ein Buch, sondern ein Schwert wollte Julius II. daß ihm Michel Angelo in die Hand gebe, denn er sei kein Schüler; und auf die Frage: ob denn die Statue segne oder fluche, antwortete der Künstler: sie predige den Bolognesern Mäßigung und Einsicht. Leo's X. Hof war der Mittelpunkt heitern Genießens und weltmännisch feiner Bildung. Führer der Söldnerscharen, die aus dem Krieg ein Gewerbe und eine Kunst machten, suchten sich in Italien Throne zu bauen; Bürger stiegen durch Geist und Reichthum zu Staatslenkern empor; wie einst in Griechenland die Tyrannen erhoben sich solche Herrscher durch Klugheit, Muth und rücksichtslose Gewalt, aber auch durch Sorge für Volks-

wohl und Bildung. In Deutschland ward die kaiserliche Macht immer geringer, das Band immer lockerer, neben den freien Städten das Fürstenthum der größern Feudalherren immer unabhängiger; als Oesterreich das burgundische Erbe antrat und gar noch Karl V. den spanischen Thron bestieg, da war das Reich ein Anhängsel dieses Hauses, und bot die Religion den Anlaß zu politischen Kriegen, welche unser Vaterland zu dem blutgetränkten und verwüsteten Boden machten, auf welchem Franzosen und Schweden gegen Habsburg stritten. Spanien ward zu einem einzigen Reich durch die Verbindung von Castilien und Aragonien, durch die Eroberung Granadas. Die Entdeckung Amerikas führte indeß nur zur Abenteuerlust, Beutegier und Arbeitscheu, als es dem Despotismus gelang den Heldenkampf des Bürgerthums und die Geistesfreiheit niederzuschlagen. Stolzes Formengepränge und äußerlicher Ehrenschimmer ersetzten den soliden Sinn, der sich in das Wesen vertieft. Der rasche formgewandte französische Volksgeist löste die Aufgabe des neuen Staats zunächst zum Vortheil der Monarchie, die sich in Franz I. mit dem Glanz der Waffen und der Kunst umgab, in Heinrich IV. das religiöse Bekenntniß der Staatsklugheit unterordnete — Paris schien werth eine Messe dafür zu hören — und im Wohlstande des Volks die Stärke des Herrschers sah: jeder Bauer sollte Sonntags sein Huhn im Topfe haben. Minder einseitig ging England langsam voran; Heinrich VII. erhob das Land aus der Zerrüttung der Bürgerkriege, welche die Uebermacht der Barone gebrochen; das Parlament blieb den Königen zur Seite, Aristokratie und Bürgerthum behaupteten ihre Rechte innerhalb des Ganzen, und als die von oben herab leichtsinnig betriebene Reformation vielfache Verwirrung gebracht, da ergriff Elisabeth die Fahne des protestantischen Geistes, ordnete mit echter Herrschergröße ihren Eigenwillen den öffentlichen Zwecken unter, schuf die englische Seemacht, und begründete im Sieg über Spanien den freudigen Aufschwung ihrer durch Shakespeare verherrlichten Aera. England und Spanien, die damals die Führerschaft im Weltkampf um die Principien des Protestantismus und Katholicismus hatten, sahen in diesem Conflict die Blüte des volksthümlichen Dramas hervorbrechen, nachdem die der Malerei sich in Italien und Deutschland entfaltet hatte.

Daß der Staat nicht auf kirchliche Autorität gegründet, sondern sein Gesetz und seine Ordnung ein Werk menschlicher Einsicht und Kraft sei, das ist der Gedanke der die neue Epoche vom

Mittelalter löst. Machiavelli, der Meister der Staatskunst, erklärte daß die christliche Religion gegen den Willen ihres Stifters zur Hierarchie geworden; durch das schlechte Beispiel des römischen Hofs habe Italien alle Frömmigkeit und damit den reinsten Quell alles Guten verloren, und die Zertheilung des Landes durch den Kirchenstaat sei schuld an seinem Ruin, weil dadurch die Einheit unmöglich geworden. Machiavelli verbindet die beiden Grundzüge seiner Zeit, den Sinn für scharfe Beobachtung, für Erkenntniß durch Erfahrung, der ihn zu einem Naturforscher des Staats macht, und das Verständniß des Alterthums, das er mehr noch in seiner politischen Größe und Weisheit als in seinen Statuen und Schriftwerken ergründet und erneut sehen möchte. Auch von ihm gilt was die Saint-Simonisten von Napoleon sagten, wenn sie ihn ein Genie nannten welches zu erzeugen das alte Rom vergessen habe. Darum dringt er überall auf eiserne Consequenz des Charakters und der Unternehmungen, und findet das Unglück der Menschen darin daß sie weder zum Guten noch zum Bösen die rechte Entschiedenheit besitzen; darum geht ihm der Staat über alles und hat ihm nur dasjenige Werth was in Bezug zu diesem steht, sowie ihm alles gerechtfertigt ist was dem Zwecke des Ganzen dient und seinem Wohle frommt. Wir müssen ihn auf der Wage seiner Zeit wägen, welche die schlangenkluge List hoch hielt und an blutigen Gräueln reich auch Gift und Dolch zu den Mitteln zählte die der Zweck der Herrschaft heilige; Noth kennt kein Gebot war sein Grundsatz aber sein Ziel nicht Macht und Glück des Einzelnen, sondern die Größe, die Freiheit, das Wohl des Volks. Er will das frische Ergreifen des gegenwärtigen Lebens, das kühne Entfalten jedes Vermögens, er liebt die Schule der Widerwärtigkeit, welche die Kräfte des Menschen weckt und stählt: Niemand gebe sich selber auf und Keiner zweifle daran daß auch er das kann was andere vermocht haben. Wir können die Fäden des Schicksals nicht zerreißen, aber wir können sie spinnen helfen.

> Wenn Unglück kommt, und wohl kommt's jede Stunde,
> Schling es hinab wie bittre Arzenei;
> Ein Thor ist wer sie kostet mit dem Munde.

Lieber thun und bereuen, als nicht thun und bereuen. Wer den Forderungen seiner Zeit sich anschließt dem gelingen seine Unternehmungen. Das sind Machiavelli's Grundsätze, die wir gelten lassen, die aber doch noch höhere sittliche Principien, das christliche

Gesetz der Liebe und die Humanität über sich haben, der wir huldigen. Die Begriffe von Gerechtigkeit, von Gut und Bös entstehen ihm erst in der Gesellschaft, welche das Nützliche und Schädliche allmählich kennen lernt und sich gegen das letztere kehrt. Ja er setzt voraus daß die Menschen von Natur selbstsüchtig und bösartig sind; der Staat ist ihm die Schutzwehr dagegen. Wer die Menge vertheidigen und sichern kann wird ihr Haupt; er sucht wieder seinen Vortheil, und die Angesehensten verbünden sich gegen ihn, stürzen ihn; aber indem auch sie ihr Privatinteresse im Auge haben, empört sich das Volk, um wieder einem Tyrannen in die Hände zu fallen. Der Kreislauf wiederholt sich, wie andererseits Muth und Kraft den Völkern Macht und Friede gibt; der Friede aber führt sie zu Wohlleben, zur Müßigkeit, daraus entsteht Unordnung, und die Zerrüttung erweckt eine neue Kraft, die sie bändigt. Daß aber in diesem Kreise doch die Ringe einer emporsteigenden Spirale angehören, hat Machiavelli noch nicht eingesehen, wiewol er den Trieb des Fortschritts erkennt, und die Bewegung dem Staat nicht blos für heilsam, sondern für nothwendig hält. Denn wo die Säfte im Innern stocken, da kann sich auch keine Macht nach außen bethätigen, wo dagegen alle Kräfte wach und rege sind und im Wetteifer miteinander ringen, da herrscht Gesundheit und Stärke, da sind gute Gesetze und Siege das Ergebniß der Bewegung. Und für die Philosophie der Geschichte hat er das Gesetz der Rückkehr zum Zeichen (ritornar al segno) gefunden. Nichts bleibt und ruht, und was sich nicht erneuern kann das geht unter. Aber wie Völker, Religionen, Bildungskreise durch dieselben Principien auch erhalten werden durch die sie entstehen und wachsen, wie alle ursprünglichen Einrichtungen etwas Gutes haben, durch das sie gedeihen und zu Ehren kommen, so sind diejenigen Umwälzungen heilsam welche jene erste Signatur der Dinge, jenen Keim des Ruhmes und der Größe zu neuem Wachsthum hervortreten lassen, sodaß das Ursprüngliche mit frischer Kraft wieder aufgenommen wird. (So kehrte Luther von der Tradition zur Bibel zurück, so wir von der Dogmatik zu Christi Person und Wort, so blickte unsere Literatur im 18. Jahrhundert nach Homer und dem Volkslied, so Cornelius nach den alten Florentinern und Dürer.)

Machiavelli stellt die Grundlehre auf, daß das ganze Volk Ein Staat sein soll und daß die Einheit des Staats nach innen alles Besondere harmonisirend durchdringe; die einzelnen Kreise,

Stände, Momente sollen sich nicht für sich abschließen, sondern nur als Glieder des Ganzen bestehen und wirken. Damit bricht er der Hierarchie und dem Feudalismus den Stab; weder die Geistlichen noch die Barone sollen ein Staat im Staate sein. Die Idee der Staatseinheit und des Gemeinwohls will Machiavelli seinem Volke zum Bewußtsein bringen, damit sie zur Rettung aus aller Noth verwirklicht werde. Im antiken Römerthum findet er jenes Zeichen, zu dem Italien zurückkehren soll; aber ein großer Mann muß es mit starker Hand auf diese Bahn bringen. Darum schreibt Machiavelli seine beiden berühmten Bücher, die Discorsi über die ersten zehn Bücher des Livius und den Principe. Das erste zeigt am Beispiel Roms wie ein gesundes naturwüchsiges Volk durch Gemeinsinn emporkommt, das andere will in zerrütteter Zeit durch einen Fürsten die verlorene Einheit hergestellt haben, auf daß von dieser aus sich die Freiheit entwickle. Einheit, Oeffentlichkeit, freie Bewegung, heißt es dort, das hat die Alten groß gemacht. Alle Einzelnen fanden im allgemeinen Wohl das eigene, darum wirkten sie gemeinsinnig zusammen, und das Volk ist immer kühn und stark, wenn es zusammensteht; die Freiheit ist Quelle der Macht, während in der Knechtschaft das Volk weder Ruhm noch Reichthum für sich gewinnen kann, in der Freiheit aber alles für sich thut. Die Römer kämpften für die eigene Ehre, den eigenen Heerd, ein Volk in Waffen; sie gingen rasch und entschieden vorwärts, sie reizten nicht durch Drohungen, sie faßten nicht blos nahe Klippen ins Auge, sondern auch die fernen, sie bewahrten in Glück und Unglück dieselbe Würde, und das Heil des Vaterlandes war ihnen das höchste Gesetz. Solche Tugend und Kraft, wie sie zu einer freien Verfassung nothwendig sind, findet nun Machiavelli im damaligen Italien nicht, und deshalb ruft er nach einem bewaffneten Reformator, der die Fremden vertreibe, die Parteien zerstöre und dem Gemeinwohl den Boden bereite. Solch ein Mann ist sein Principe, und das Buch lehrt nicht wie Tyrannen ihre Herrschaft befestigen sollen, noch ist es eine Satire auf das Fürstenthum um es bloßzustellen, sondern es war für einen kranken Staat berechnet, wo Feuer und Schwert helfen sollte, wenn Arzneien nicht mehr heilten. Staatengründer wie Moses, Cyrus, Romulus, Theseus sind seine Helden, Männer die durch eigene Kraft emporkommen, die Gelegenheit erfassen und zum Wohle des Ganzen wirken. Die Noth der Zeit gebietet Strenge und Härte, aber durch Großthaten, durch Kraft und Muth soll

der Fürst sich Achtung verdienen, im Siege gerecht sein, in der Liebe des Volks seine festeste Burg haben. Man fühlt die schwerverhaltene Bitterkeit seines patriotischen Zornes, wenn es hinzufügt: Zwei Arten gibt es zu siegen und zu herrschen, die eine durch Gesetze, die andere durch Gewalt; die erste eignet sich für Menschen, die zweite für Thiere; aber weil jene oft nicht ausreicht, muß man zu dieser seine Zuflucht nehmen. Wenn es aber unumgänglich ist das Thier gegen ein thierisches Geschlecht herauszukehren, dann sei der Fürst Fuchs und Löwe zugleich, weil der Fuchs die Stricke kennt und der Löwe die Wölfe schreckt, dann bedenke er daß derjenige irrt welcher Schlechte wie Edle behandelt, und daß alle Mittel für ehrenvoll gelten, die den Staat erhalten, zumal die Bösen kein anderes Maß als ihr eigenes verdienen. Das Böse durch Gutes zu überwinden haben dagegen Jesus und Muhammed gelehrt. Das Ziel aber von Machiavelli's Fürsten ist kein anderes als den Staat in seiner Einheit neu zu gründen und durch gute Waffen und gute Gesetze ihn glücklich zu machen. — Cromwell in England, der große Kurfürst und Friedrich II. in Preußen haben Machiavelli's Gedanken ausgeführt, und wenn auf Richelieu und Ludwig XIV. die Revolution folgte, so ergänzte sie was beide in Frankreich nur halb gethan.

Machiavelli bedauerte daß der große Savonarola die Reformation Italiens nicht durchgesetzt, sondern untergegangen, weil er keine Waffen gehabt; doch schrieb auch Luther an Hutten: Ich möchte nicht daß man das Evangelium mit Gewalt und Blutvergießen verfechte; durch das Wort ist die Welt überwunden, die Kirche gegründet, durch das Wort wird sie auch wieder in Stand kommen. Und später konnte er von sich sagen: „Ich habe nie kein Schwert gezuckt, sondern habe allein mit dem Munde und Evangelio geschlagen und schlage noch auf Papst, Bischöfe, Mönche und Pfaffen, auf Abgötterei, Irrthum und Sekten, und habe damit mehr ausgerichtet denn alle Kaiser und Könige mit all ihrer Gewalt hätten ausrichten können. Ich habe allein den Stab seines Mundes genommen und auf die Herzen geschlagen, Gott walten und das Wort wirken lassen.“ Damit sollte die Ueberzeugung, die freie Vereinbarung an die Stelle der Gewalt gesetzt sein; dem selbständigen Denken und Forschen ward Raum gegeben, die Gewissensfreiheit verkündet. Sie war die große gemeinsame Losung Luther's in Norddeutschland, Zwingli's in der Schweiz. Die weltliche Gewalt so wenig wie die geistliche sollte sich vermessen in die

Seelen einzugreifen, die Herzen zwingen, den Glauben gebieten zu wollen. Die Reformation betonte gleichmäßig die allgemeine Sündhaftigkeit und Heilsbedürftigkeit wie das allgemeine Priesterthum aller Christen, und damit machte sie dem Mittlerthum ein Ende das die Hierarchie sich angemaßt zwischen Gott und den Menschen, und hob den Unterschied zwischen Klerus und Laien auf. Ehelosigkeit, Armuth und Gehorsam sollten nicht mehr den Geistlichen eine besondere Heiligkeit geben, vielmehr die Ehe, das reine Familienleben in ihrer sittlichen Würde anerkannt, Arbeit und Besitz geehrt, die Selbstbestimmung des Geistes geachtet werden. Damit erhöhte die Reformation auch ihrerseits das weltliche Leben, und das Einheitsprincip des Staats hatte den Gewinn daß keine hierarchische Kaste mehr in ihm sich absondern und ihre Weisungen von auswärts, von Rom erhalten sollte. Ebenso entsprach es dem Freiheitsprincip, wenn die Kirche nun wieder die Gemeinde der Gläubigen war, die sich ihre Geistlichen nicht als Herren, sondern als Diener, als Lehrer und Seelsorger wählte und ihre Angelegenheiten selbst verwaltete. Eine solche Verfassung, in welcher die Gemeinden durch ihre Vertreter auf Synoden zu einem organischen Ganzen sich zusammenschließen, kam indeß in Deutschland nicht zu Stande, wiewol Landgraf Philipp von Hessen sie durch Franz Lambert von Avignon mit seinem Volk vereinbarte; vielmehr trieb die Noth der Zeit die neue Kirche sich unter den Schutz der Staatsgewalt zu stellen, und um der Ordnung willen aus Zweckmäßigkeitsrücksichten den Fürsten und der weltlichen Obrigkeit das bischöfliche Aufsichtsrecht, die Einsetzung der Geistlichen, die Leitung der Gemeinden zu übertragen, und so das Staatskirchenthum aufzurichten, das allerdings dem Geiste des Protestantismus nicht gemäß ist, das aber doch damals die zur Freiheit erforderliche Volksbildung und Erziehung in die Hand nahm, die Geistlichen als Prediger zu Lehrern der Erwachsenen machte und der Jugend für gute Schulen sorgte.

In der Schweiz dagegen siegte die Gemeindefreiheit, und Zwingli, der von da aus nun auch die Vorrechte des Adels brach und die ganze Eidgenossenschaft neugestalten wollte, starb dafür den Heldentod auf dem Schlachtfelde. Calvin ging mit der unerbittlichen Folgerichtigkeit seines Verstandes dazu fort die Selbstregierung des Volks durch einen erwählten Ausschuß der würdigsten Bürger für die Kirche wie für den Staat zu verlangen, und diesen in Genf mit unnachgiebiger Willenskraft auf die Reinheit

des Glaubens und der Sitten zu gründen. Sein organisatorisches Talent machte aus Genf ein protestantisches Rom, einen Herd reformatorischer Wissenschaft, von wo aus sich die neue Lehre nach Frankreich und Schottland verbreitete; aber sein Verfahren war fanatisch, despotisch: er ließ Jakob Gruet enthaupten, weil dieser der Sinnenlust in seinen Versen huldigte, und Michael Servet verbrennen, weil derselbe freie Gedanken über das Dogma von der Dreieinigkeit äußerte. Calvin's Schüler und Freund Knox begründete die finstere Strenge des Puritanerthums, und sagte dem Volk daß man die Eulen nicht besser verscheucht als wenn man ihre Nester anzündet.

Haben alle Menschen die gleiche Kindschaft Gottes empfangen und sind sie durch Christus erlöst und befreit, so lag es nahe die Folgerungen der religiösen Ideen zu ziehen und danach die bürgerliche Ordnung einzurichten; diese Forderung trat durch den Bauernkrieg auch an Luther heran. Er hatte den Fürsten derbe Wahrheiten gesagt, ein milderes Regiment nach dem Rechte der Natur und Vernunft begehrt; die Volkserhebung sollte dadurch beschwichtigt werden daß man den Unterdrückten das Joch abnehme. Aber Luther hielt an dem Grundsatz fest daß es besser sei Unrecht zu leiden als zu thun; das Walten blinder roher Kräfte war ihm ein Greuel, er fürchtete den Aufruhr, der keine Vernunft habe, und haßte das Geschrei der Pöbelhaften, in deren jedem fünf Tyrannen stecken, und so beschränkte er sich nicht blos auf sein religiöses Gebiet, sondern als die Leidenschaft der Bauern nun auch in Mord und Brand ausschlug, da predigte er aufs heftigste gegen die räuberischen Rotten, die man zerschmeißen, würgen, stechen und todtschlagen solle wie tolle Hunde. Die Bewegung scheiterte, durch welche die Bauern der deutschen Nation die ihrer würdige einheitlich freie Gestaltung geben wollten, wie das die ritterlichen Sickingen und Hutten, der bürgerliche Wullenweber gleichfalls vergeblich angestrebt, eben weil sie stets vereinzelt waren. Denn jene zehn Artikel der Bauern waren ein Manifest zur Aufrichtung eines wahrhaft christlichen Staates, wenn sie die Verkündigung des reinen Evangeliums und für die Gemeinde das Recht forderten die Geistlichen zu wählen, wenn sie die Leibeigenschaft, die feudalen Lasten und Fronen abgestellt haben wollten; die Gleichheit vor dem Gesetz, die Freiheit der Person und des Eigenthums ist ja längst nun in die europäischen Verfassungen aufgenommen. Die Häupter der Bewegung gingen noch einen Schritt

weiter: die geistlichen Güter sollten eingezogen und durch sie die Bedürfnisse bestritten, Maß, Münze, Gewicht gleich gemacht werden; das Recht sollte volksthümlich, seine Pflege öffentlich sein, die Standesunterschiede sollten aufhören, und das ganze Volk unter dem Schutz und Schirm des erwählten Kaisers leben, in Städten und Gemeinden seine Angelegenheiten selbst verwaltend. Thomas Münzer nahm das Reich Gottes, das er gründen wollte, auch in socialem Sinn. Die mittelalterliche Weissagung vom ewigen Evangelium hatte in seiner Seele gezündet. Der Geist, der in alle Wahrheit leitet, offenbare sich nun, glaubte er, in allen Herzen, und mache alle Menschen zu Brüdern. Dabei aber hatte sich Münzer in das Alte Testament hineingelesen, und so wollte er das Schwert Gideons gegen die Unterdrücker des Volks tragen und wie Elias über die Pfaffen kommen; wer sich weigere an der allgemeinen Verbrüderung theilzunehmen soll erschlagen werden; durch Gemeinschaft der Arbeit, der Güter, der Bildung soll dann das Reich Gottes des Geistes sich verwirklichen, der in der Vernunft und im Gewissen der Menschen sich offenbart und uns mit der Liebe erfüllt die er selber ist. Münzer ging tragisch unter, weil er der Zeit vorauseilend mit Gewalt verwirklichen wollte was nur das Werk weiterer innerer Entwickelung sein kann, eine Freiheit und Brüderlichkeit, die nimmer erscheinen darf um zu zerstören, sondern um zu bauen, die dann nicht nöthig hat dem Privatbesitz zu entsagen, weil die Liebe sich des Mitgenusses der andern freut.

Darum gedachte ein humaner Geist im schönsten Sinne des Worts, Gelehrter und Staatsmann zugleich, der Kanzler Thomas Morus von England, der Mitwelt einen Spiegel und dann ein Ideal vorzuhalten, dem sie allmählich entgegenreifen sollte. Nach dem Vorgange von Platon's Republik entwarf er die Schilderung seines Utopiens, die er einem Weltumsegler in den Mund legt, nachdem die europäischen Zustände im Gespräche erörtert sind, Armuth und Unbildung, die zum Verbrechen führen, während dort jeder seines Daseins froh und seiner Menschenwürde bewußt werde. Auf jener glücklichen Insel gibt es statt des Klerus und Adels, der Zünfte und Leibeigenschaft nur freie gebildete arbeitende Bürger, die abwechselnd in Städten und auf dem Lande leben, ihr Tagewerk nach Beruf und Neigung vollbringen und alle Muße haben sich der Geselligkeit, Kunst und Wissenschaft zu erfreuen. Die Familie ist auf reine Liebe und eheliche Treue gegründet; die Be-

rufsgenossen treten zu gemeinsamer Thätigkeit zusammen und tauschen die Erzeugnisse derselben gegen das aus was andere auf ähnliche Art in Ueberfluß producirt haben; so herrscht ein gemeinsamer Wohlstand aller, und keine Habgier, kein Streit um Mein und Dein. Sie wählen ihre Vorstände und das ganze Volk erkürt ein Oberhaupt; sie haben wenige Gesetze, die jeder kennt. Den Krieg halten sie für thierisch, aber sie sind waffengeübt sich gegen außen zu vertheidigen. Jeder hat volle Religionsfreiheit, denn sie vertrauen der Macht der Wahrheit und erkennen daß Gott auf mancherlei Weise angebetet werden kann; aber wer die ewige Natur seiner Seele verleugnete oder die Welt für ein Spiel des Zufalls hielte den würde das Vertrauen des Volks zu keinem Amte berufen. Die Betrachtung der Natur und die Thaten der Menschenliebe sind der Gott wohlgefälligste Dienst.

Ein Jahrhundert nach Thomas Morus hat Thomas Campanella in Italien dies Utopien zum Vorbild seines Sonnenstaats genommen, aber ohne es zu übertreffen, vielmehr die Ehe aufgehoben und das ganze Leben viel zu sehr nach Communistenart von oben her durch Beamte geregelt, deren drei nach Campanella's Kategorien der Macht, Weisheit und Liebe unter einem Oberhaupte für alles sorgen was auf Stärke des Ganzen und des Einzelnen, auf Wissenschaft und Unterricht, auf den Verkehr und Genuß des Daseins sich bezieht. Astrologischer Wahn und metaphysischer Schematismus ziehen sich durch alle Ordnungen der Gesellschaft; die Noth und das Verbrechen aufzuheben, Arbeit, Bildung, Wohlstand allgemein zu machen bleibt aber das Ziel, das auch durch die Verirrungen und anstößigen Phantastereien des Denkers ersichtlich ist, das auch heute noch als die Aufgabe der fortschreitenden Menschheit besteht.

Reihen wir hier die Geschichtschreibung an, so stehen auf der einen Seite Italiener, welche in lateinischer Sprache nach dem Muster der Alten arbeiteten, auf der andern Seite die Holinshed, Thumayr aus Abensberg, daher Aventinus, Frank von Donauwörth, und Tschudi, welche für England, Deutschland und die Schweiz Chroniken in der Landessprache verfaßten, die zu den besten Volksbüchern zu zählen sind, indem sie zwar das Factische vom Sagenhaften nicht sondern, dafür aber mit treuherziger Naivetät und freimüthigem gesundem Geiste die Begebenheiten so darstellen wie sie im Volksgemüth aufgefaßt wurden und wieder auf dasselbe veredelnd wirken, ihm zur Belehrung wie zur Unterhaltung

dienen. Sagt doch Goethe: „Wer das menschliche Herz, den Bildungsgang der Einzelnen kennt wird nicht in Abrede sein daß man einen trefflichen Menschen tüchtig heraufbilden könnte ohne dabei ein anderes Buch zu brauchen als etwa Tschudi's schweizerische und Aventins baierische Chronik.“

Ferner fand der Individualismus der Zeit, welcher die menschliche Persönlichkeit in den Vordergrund stellt und aus ihrem Charakter, ihrer Leidenschaft oder Klugheit die Ereignisse ableitet, seine Pflege durch die Memoiren oder Denkwürdigkeiten, an welchen vornehmlich die französische Literatur reich ist. Diese Richtung beginnt durch Anekdoten, witzige Einfälle und Erzählungen aus dem Privatleben oder der Herzensgeschichte die Darstellung der Staatsbegebenheiten gefällig und reizend zu machen, und zeigt dann wie die Betonung des Selbstes zur Selbstsucht in der Wirklichkeit und in ihrer Beurtheilung führt, indem die Rücksicht auf den Erfolg sowol über die Wahl der Mittel wie über Lob und Tadel entscheidet, ein kühnes oder ränkevolles Verfolgen egoistischer Zwecke aber für die einzige Triebfeder der Handlungen und für die Ursache der historischen Ereignisse gilt. Offene Treue wird für blöde Einfältigkeit erachtet, schlaue Verschlagenheit und rechtzeitige Verwegenheit für diplomatische Kunst, welche die Geschicke der Völker bestimmt. Philipp von Comines, der zuerst Karl dem Kühnen diente, dann aber sich zu Ludwig XI. wandte, als er sah daß dieser durch überlegene Geisteskraft das Feld behaupten werde, hat uns was er selbst erfahren und mit vollbracht in klarer Kälte und ruhigem Scharfsinn dargelegt; Bestechung und Verrath, ja verbrecherische Grausamkeit erzählt er ohne sie zu verdammen, zu preisen oder zu beschönigen; sie sind ihm selbstverständlich in einer Welt die ja betrogen sein will; weltliche Zwecke, hier das große Ziel der Gründung des einheitlichen Staats in Frankreich, werden durch Kraft und Klugheit erreicht; die Religion, die sittlichen Principien, die sittliche Weltordnung bleiben aus dem Spiel, oder werden nur zum Schein herangezogen. Neben Comines Büchern waren es die von Guicciardini nach welchen Karl V. sich richtete, die er täglich las. Der Italiener erzählt gleichfalls mit kunstreicher Wortfülle die vaterländischen Ereignisse, in welche er selbst verflochten war, legt die Triebfedern der handelnden Persönlichkeiten bloß, und belehrt den Leser durch die Menschenkenntniß, die Welterfahrung, die praktischen Klugheitsregeln, die er aus den Thatsachen und dem Erfolge gewinnt. Nach dem Vorgange fol-

cher Denkwürdigkeiten übernimmt es der Franzose de Thou die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts vom französischen Standpunkte aus in einem Gesammtbilde darzustellen. Italienische Künstler wenden sich zur biographischen Charakteristik, wie Vasari durch seine Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer, Maler, und Benvenuto Cellini durch die phantasievolle Erzählung seines eigenen vielbewegten Lebens. Das Meisterwerk der Epoche aber ist und bleibt Machiavelli's Geschichte von Florenz. Die Theilnahme an der Politik wie das Studium der Alten hat ihn gleichmäßig geschult, die Energie und Klarheit seines Geistes spiegelt sich in der Prägnanz seines lichtvollen Stils; in der Anschaulichkeit, mit welcher er den Kampf der Parteien, die handelnden Charaktere entfaltet und ihre Zwecke wie die Gedanken der Zeit, die Lage der Dinge durch die Reden darlegt, hat er ein den großen Vorbildern Griechenlands und Roms ebenbürtiges Nationalwerk geschaffen. Er hat es verstanden die Entwickelung seiner Vaterstadt in so großem Sinne und mit so weitem und tiefem Blicke zu behandeln, daß uns darin der Gang der Weltgeschichte offenbar wird. Wenn er in seinen Briefen und Gesandtschaftsberichten die Begebenheiten einzeln betrachtete und gern auf die Persönlichkeiten der Menschen, ihre Leidenschaften und Intriguen zurückführte, wenn er in mehreren Gedichten die innere Nothwendigkeit, den großen Plan des Schicksals im Leben der Menschheit wie mit Dante's Orakelton verkündete, so bilden in seiner Geschichte, wie Gervinus nachgewiesen, beide Betrachtungsarten auf eine unübertreffliche Weise geordnet Vor- und Hintergrund der Ereignisse, und während er mit genauer Forschung die freien Beweggründe der handelnden Charaktere ins Licht setzt, deutet er in solchen Momenten wo solche Eingriffe des Unsichtbaren im Weltlauf sichtbar werden, leise auf diese lenkende Hand. In der Mannichfaltigkeit der Thatsachen selbst enthüllen sich die leitenden und ordnenden Ideen.

Die Naturanschauung und die Entdeckungen. Columbus. Kopernicus. Kepler.

Im Morgenlande hatten die Araber die naturwissenschaftlichen Kenntnisse des Alterthums sich angeeignet und durch planmäßige Beobachtung, durch Experimentirkunst weiter gebildet. Sie überlieferten von Spanien aus ihre Errungenschaften an das Abendland, wo indeß die gewerbliche Technik gleichfalls das im Stillen erweiterte was die römische Cultur allgemein gemacht hatte. Indeß der scholastische Gelehrte kümmerte sich nicht um den bürgerlichen Arbeiter. Nun aber waren die Städte zu Ansehen, Macht und Reichthum gelangt, und der Bildungsdrang führte die Söhne des Volks in die Schulen der Humanisten, während die phantastische Richtung des Mittelalters nach dem Jenseits zugleich dem realistischen Zuge nach dem Diesseits wich und der Trieb erwachte alles, auch die Natur, mit eigenen Augen zu sehen. Männer welche vom Handwerk aus im Besitz vieler vereinzelter Erfahrungen im Gebiete der Physik und Chemie waren, fragten nun nach den Gründen und dem Zusammenhange, und neben die Antworten, welche hier sofort die Einbildungskraft gab, stellte sich die nüchterne Forschung, welche ihre Gedanken durch den Versuch an der Wirklichkeit selbst prüfen und mit der Schärfe, der Folgerichtigkeit der Mathematik begründen und entwickeln wollte. Die dichterische Auffassung, welche nach alterthümlicher Ansicht immer noch den Geistern in den Elementen die besondern Erscheinungen zuschrieb, oder die Sterne in krystallenen Sphären befestigte und von Engeln schieben ließ, und in spielender Symbolik das Irdische zum Versinnlichungsmittel des Himmlischen machte, sie lebt immer noch fort und begegnet sich mit dem Streben unverbrüchliche Gesetze und unpersönliche Kräfte an die Stelle jener geistigen Mächte und ihres willkürlichen Wirkens zu setzen, und den Zufall wie das Wunder aus der Wirklichkeit auszuschließen, diese um ihrer selbst willen mit hingebender Treue zu betrachten, und durch Einsicht in ihr Wesen nach dessen Eigenthümlichkeit sie für die Zwecke der Menschen dienstbar zu machen, statt die Natur zu vergöttern oder sich mit abergläubischer Scheu vor ihr wie vor einem widergöttlich Unheimlichen zurückzuziehen. Gerade das Ineinanderklingen dieser beiden Richtungen, die Verwebung der Gespinste der Phantasie mit den

Formeln der Mathematik, der eigenen wahren Beobachtung mit den Träumen der Vorzeit charakterisirt die Jahrhunderte die wir betrachten bis zu Kepler hin.

So nahm man in Bezug auf den Sternenhimmel die exacten Kenntnisse der Alexandriner, der Araber freudig auf, hielt aber zugleich das Bestreben fest die Sternenschrift für die Geschicke der Menschen zu deuten, in ihr die Bestimmungen für die einzelnen irdischen Vorgänge zu lesen. Die Astronomie entpuppte sich aus der Astrologie. Wohl lehrte Pico von Mirandola daß Sonne und Mond allerdings durch Bewegung, Licht und Wärme von großem Einfluß auf die Erde sind, alles Besondere aber aus den nächsten Ursachen erklärt werden müsse, daß der Wille des Menschen und nicht der Stand der Gestirne bei der Geburt seine Thaten und sein Schicksal bestimme, daß die Wahrsagungen der Astrologen von geschichtlichen Ereignissen so trügerisch seien wie ihre Wetterprophezeiungen; und dennoch meinte selbst ein so aufgeklärter Mann wie Pomponatius immer noch daß alle Veränderungen bei uns durch die himmlischen Sphären bedingt und auf sie zurückzuführen seien, sobald man die Sterne nur recht erkenne. Ja sie sind Zeichen, nämlich für die Schiffer auf dem Meere, sagte Luther, aber Melanchthon rühmte sich der feinen Kunst aus dem Stand der Sterne bei der Geburt das Leben der Menschen abzuleiten. Agrippa von Nettesheim fiel in Ungnade, wenn er meinte sein Kopf könne der Königin von Frankreich zu bessern Dingen dienen als ihr die Nativität eines Prinzen zu stellen. Aus solchen Umgebungen erhob sich der große Gedanke des Kopernicus, und Kepler sagte daß dieser und Tycho von Brahe seine Sterne gewesen, weil ohne ihre Beobachtungen alles noch im Finstern läge was er ans Licht gestellt. Meine Entdeckungen, fügt er hinzu, sind nicht vom Himmel mir in die Seele herabgeflossen, sondern sie ruhten in den Tiefen derselben, und meine Augen sahen die Sterne und diese erweckten nur insofern die Ideen in mir als sie mich zu unermüdlicher Wißbegierde über die Natur anregten. Doch wenn der herrliche Mann nicht betteln wollte, so mußte er seine Kalender mit astrologischen Wahrsagereien ausstatten; und wenn er eine Zeit lang bei Wallenstein Aufnahme fand, so geschah es weil dieser sein politisches und kriegerisches Wirken an den Stand der Gestirne knüpfte; die einfache Wahrheit daß unsere Freiheit an den Naturmechanismus gebunden ist, sobald sie aus der innern Region des Bewußtseins in die äußere der Dinge tritt, daß wir nur diejenigen Entschlüsse oder Plane

ausführen können die der Naturverlauf in sich aufzunehmen bereit ist, lag noch in der phantastischen Hülle daß die Möglichkeit und der Erfolg der That von bestimmten Sternen abhänge. Aber auf wie abenteuerlichen Zügen erbeutet doch auch Kepler das goldene Vließ der Erkenntniß! Von der pythagoreischen Symbolik der Linien und Zahlen aus, nach der Harmonie der Saiten und Töne sucht er immer wieder die Erfahrungen, die Messungen zu combiniren; die Wahrheit selber scheint mit ihm zu spielen; der beharrliche Rechner, der unverdrossene Beobachter vereint beständig die nüchternen Schlüsse aus den Thatsachen mit phantasievollen Umgestaltungen der orientalischen Mythen und Sinnbilder, welche durch die Vermittelung griechischer Philosophen ihren Reflex in sein Gemüth warfen; die Energie dichterischer Begeisterung machte ihn zum Entdecker von Weltgesetzen.

Auf ähnliche Art verdankt die Chemie ihre Entwickelung dem Streben nach dem Stein der Weisen, nach einem Mittel das zugleich den menschlichen Leib von aller Krankheit gesund mache, und alle Metalle zur höchsten Stufe, zu der des Goldes hinanführe; das Abendland empfing auch dies aus der Hand der Araber. Hier tritt uns Paracelsus als ein die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts bezeichnender Charakterkopf entgegen, bei dem man zweifelt ob das Genie oder der Charlatan überwiegt, ob der Held zum Abenteurer oder der Abenteurer zum Helden geworden; deshalb wird er von dem einen wie ein wilder toller Schwärmer verspottet, von dem andern als wissenschaftlicher Reformator gepriesen. „Alterius ne sit qui suus esse potest: Eines andern Knecht soll niemand sein wer für sich selbst kann bleiben allein" schrieb er unter sein Bildniß; es war das Motto seines Lebens. Von der Schulgelehrsamkeit und ihren Wortgefechten wies er auf das Buch der Natur; die Sonne, kein trübseliges Stubenlämpchen solle das rechte Licht verleihen, die Augen die an der Erfahrenheit Lust haben seien die rechten Professoren. Er redete deutsch auf dem Katheder; er kümmerte sich um die Hausmittel des Volks wie um die Herstellung neuer mineralischer Präparate für die Heilkunde, schalt die Alchemisten Narren die leeres Stroh dreschen, und erklärte die Darstellung von Arzneien für den wahren Gebrauch der Chemie; Gold soll sie nicht unmittelbar machen, aber für Gesundheit und Wohlstand des Volks ein Mittel sein. Wie seinen Zeitgenossen war auch ihm der Mensch ein Mikrokosmos, also daß der Philosoph nichts anderes findet im Himmel und in der Erde denn was er

im Menschen auch entdeckt, und der Arzt nichts anderes findet im Menschen denn was Himmel und Erde auch haben; alles ist lebendig und in gegenseitiger Wechselwirkung, und wer ein Stück Brot isset der genießt darin die Kräfte der Erde und der Gestirne; alle Geschöpfe sind Buchstaben um des Menschen Leben und Herkommen zu beschreiben. Aber Paracelsus bleibt nicht im Allgemeinen stehen, sondern er will daß man überall die nächsten und physischen Ursachen aufsuche und alles nach natürlichen Gesetzen erkläre, und in diesem Sinn einer gesunden selbstthätigen Forschung, als deren Vertreter er sich fühlte, konnte er das stolze Wort sagen: Wer der Wahrheit nach will der muß in meine Monarchei!

Es war ein großer Fortschritt daß man die Natur als solche und nicht mehr eine jenseitige Geisterwelt für den Grund der Erscheinungen hielt welche das innere Leben und die Wechselbeziehung der Dinge offenbarten. Sah man aber im Universum einen Totalorganismus, in welchem alles im innigsten Zusammenhange steht, so verwandelte es sich vor der Einbildungskraft leicht in einen Zaubergarten, in welchem jedes Wesen, ein Mittelpunkt und Werkzeug wunderbarer Kräfte, auf alle andern wirkt. Dessen sich bewußt zu werden, die besondere Art und Weise des wechselseitigen Einflusses der Dinge erkennen und walten zu lassen war die Aufgabe der Magie. Was geheimnißvoll war, was man selber mehr im ahnenden Gemüthe als im klaren Verstand erfaßte, das suchte man geheim zu halten oder dunkel in Symbolen anzudeuten. Cornelius Agrippa von Nettesheim, der über alle Wahrsagerei aus Träumen, Sternen und Handlinien spottet, hält doch die natürliche Magie für etwas Wahres, insofern sie die Kräfte der irdischen und himmlischen Dinge betrachte, ihre Sympathie erforsche, das Verborgene hervorziehe, das Getrennte vermähle und dadurch Wirkungen hervorbringe welche die Menge für Wunder anstaune, während sie doch durch die eingeborene Wesenheit der Dinge geschehen. Wie der Magnet das Eisen anzieht, so sollten alle Dinge einander anziehen oder abstoßen. Und wie der Magnet seine Kraft auch dem eisernen Ringe mittheilt an dem er hängt, wie ein Körper seine Bewegung, seine Wärme auf einen andern überträgt, so sollten alle Dinge nach ihresgleichen hinneigen und auch andere sich zu verähnlichen streben. Und wie man danach meinte daß Schaf- und Wolfdärme als Saiten auf einer Laute keine Harmonie gäben, sondern zerrissen, so glaubte

man den Muth zu erhöhen, wenn man vom Herzen eines Löwen genieße, so meinte man Liebe zu erregen, wenn man die Wollustorgane brünstiger Thiere jemanden essen lasse. Wie im menschlichen Körper ein Glied bewegt wird indem es die Bewegung der andern empfindet, so sollten mit einem Theile der Welt alle andern berührt werden. Man verglich das All einer gespannten Saite, die an einem Ende angeschlagen sogleich überall erklingt; man sah die höhern Kräfte ihre Strahlen in ununterbrochener Reihe auf die untern Regionen verbreiten, alles Niedere auf der Stufenleiter der Wesen zum Himmel emporklimmen, wie Goethe's Faust und Schiller's Wallenstein im Geiste ihrer Zeit dies verkündigen. Noch hundert Jahre nach Agrippa mischte ein so ausgezeichneter Denker wie Campanella auf der Grundlage dieser tiefsinnigen Anschauung willkürlich das Wirkliche und das Vermeintliche oder Ersonnene kritiklos durcheinander. Agrippa selbst galt seiner Umgebung für einen Wundermann, während das abenteuerlich fahrende Leben, das er bald als Soldat bald als Gelehrter in vielen Ländern geführt, ihm die Eitelkeit der menschlichen Bestrebungen und Erkenntnisse klar gemacht hatte, und er gegen Aberglauben aller Art mit Ernst und Spott eiferte.

Dazu gehörte denn auch der Hexenwahn, der auf eine entsetzliche Art Jahrhunderte lang Europa verzaubert hielt, bis er endlich den vereinten Anstrengungen der Naturwissenschaft und der Philosophie erlegen ist. Ihn hervorzurufen wirkte auf der einen Seite der Teufelsglaube des Mittelalters, der allmählich viele Züge der altheidnischen Götter in sich aufgenommen, sodaß die Nachklänge ihres Dienstes für eine ihm erwiesene Huldigung genommen werden konnten, und dabei ward gern eine von der Kirchenlehre abweichende religiöse Ansicht als ihm verbündet bezeichnet. Dann aber standen bei den alten Deutschen priesterliche und heilkundige Frauen in Ansehen, und solche wurden am spätesten bekehrt; daß man die altheilige erste Mainacht zum Hexensabbat machen konnte, beweist daß dieser aus heidnischer gottesdienstlicher Feier herausgesponnen wurde. Die häßlichen alten Weiber auf Böcken und Besenstielen die Luft durchreitend sind die wüsteste Umbildung der schwangefiederten Wolkenjungfrauen, der Walkyrien auf ihren weißen Rossen. Sympathetische Curen wurden unter dem Volk geübt, der Glaube an Wind- und Wetterbeschwören, an Hieb- und Stichfestmachen, an Nestelknüpfen und Liebestränke, an magische Salben war vorhanden, und was die Menge glaubt das sieht sie auch,

leicht bildet jemand sich ein derartige Dinge zu vermögen, wenn zufällig etwas gelungen ist. Die Kunde heilender und giftiger Mittel, auch einmal eine boshafte Verwendung dieser oder der scheinbaren magischen Kräfte, sowie die Erregung ekstatischer Träume durch narkotische Salben und Tränke, kann als Thatsache gelten, und wir brauchen nicht zu bezweifeln daß es Weiber gab denen ihre Vorstellungen zu lebhaften Träumen wurden, die an die Realität ihrer Visionen glaubten, sich an den Orten wähnten die ein altes Herkommen geweiht hatte, und dort auch einmal in wollüstigen Phantasien mit dem Teufel selbst zu verkehren meinten. Allmählich gestaltete sich durch die Pfaffen die Annahme daß der Teufel Frauen verführe, die nun Gott abschwören und ihm huldigen, und in der Genossenschaft gleichgesinnter Männer ihre Zusammenkünfte auf dem Brocken und andern Bergen halten, wo der Teufel der Affe Gottes sei, den christlichen Cultus in seiner Messe und seinem Liebesmahl parodire, und nach gepflogener Buhlschaft sich in Gestalt eines Bockes verbrenne; die Asche diene dann zu schädlichen Zaubermitteln; denn wie Gott seinen Heiligen die Kraft der Wunderthaten verleiht, so der Teufel seinen Verbündeten die Hexerei, die magische Gewalt über die Naturgesetze. Der Hexenhammer (ein 1489 erschienenes Buch malleus maleficarum) brachte das in ein System, die Inquisition verhörte in die Angeschuldigten hinein wo nichts heraus zu verhören war, und seit dem 14. Jahrhundert brannten Tausende von Scheiterhaufen in ganz Europa, — zumal das Vermögen der Eingeäscherten eingezogen ward und zum Theil den Angebern und Richtern anheimfiel. Das Pfaffenthum und die Juristerei bemächtigten sich der Fäden welche die Volksmythe gesponnen, und es bewährte sich Goethe's Wort: „Der Aberglaube läßt sich Zauberstricken vergleichen, die sich immer stärker zusammenziehen je mehr man sich gegen sie sträubt. Die hellste Zeit ist nicht vor ihm sicher; trifft er aber ein dunkel Jahrhundert, so strebt des armen Menschen umwölkter Sinn alsbald nach dem Unmöglichen, nach Einwirkung ins Geisterreich, in die Ferne, in die Zukunft; es bildet sich eine wundersame reiche Welt von einem trüben Dunstkreis umgeben. Auf ganzen Jahrhunderten lasten solche Nebel und werden immer dichter und dichter; die Einbildungskraft brütet über einer wüsten Sinnlichkeit, die Vernunft scheint zu ihrem göttlichen Ursprunge gleich Asträa zurückgekehrt zu sein, und der Verstand verzweifelt, da ihm nicht gelingt seine Rechte durchzusetzen.“ Erst im 17. Jahr-

hundert fing die fortschreitende Aufklärung dem Hexenwahn zu steuern an; der Niederländer Becker mit seiner „bezauberten Welt", der edle Dichter Spee hatten nun Erfolge. Der letztere war früh ergraut, weil er als Beichtiger so viele Unglückliche zum Tod geleitet ohne die vorgegebene Schuld an ihnen zu finden, und er schrieb nun gegen den Hexenproceß (1631); ein anderer Jesuit aber hielt 1749 zu Würzburg am Scheiterhaufen der letzten deutschen Hexe eine Predigt in welcher er alle die nicht an Hexen glaubten für Gottesleugner erklärte.

Inmitten solch glänzender und scheußlicher Erzeugnisse eines reichen gesteigerten Phantasielebens, das einen Michel Angelo und Rafael, Shakespeare, Dürer und Rubens, Cervantes und Murillo umgab und als seine edeln vollen Blüten trieb, schritt die exacte Forschung langsam voran, und die Ehre des bahnbrechenden Genius fällt einem Künstler selbst zu. Leonardo da Vinci sprach nicht blos das Wort daß man mit der Beobachtung und dem Versuch beginnen müsse um Grund und Gesetz der Erscheinungen zu finden, sondern er that auch danach und ward der größte Physiker seines Jahrhunderts. Der Tiefblick in die Natur und die Kenntniß der Mathematik führte seinen erfinderischen Geist zunächst zur Mechanik, wo er Maschinen und Automaten ersann; aber er studirte dabei die Lehre von Stoß und Reibung fester, von der Wellenbewegung flüssiger Körper, und übertrug dieselbe vom Wasser auf Luft und Aether um Schall und Licht zu erklären. Er beobachtete den Widerstand und die Schwere der Luft, er begründete die vergleichende Anatomie und die Versteinerungskunde.

Schon vorher hatten deutsche Männer die astronomischen Arbeiten der alten Griechen und der Araber aufgenommen, und durch Verbesserung der Instrumente wie der Himmelskarten Europa in Staunen gesetzt: Peurbach, Stöffler und Johann Müller, nach seiner Vaterstadt Königsberg Regiomontanus geheißen. In Italien wurden botanische Gärten angelegt und die Pflanzenkunde durch Cesalpini, die allgemeine Naturgeschichte durch Aldrovandi und Porta, und im Verlauf des 16. Jahrhunderts die Anatomie auf epochemachende Weise durch Vesalius, Falopia, Eustachio neubegründet und gefördert. Statt mit Thomas von Aquin und seinen theologischen Nachbetern vom Schlaf, der Nahrung und Verdauung der Engel zu dogmatisiren, wollte man die Beschaffenheit des menschlichen Körpers wirklich kennen lernen. Die Gesellschaft interessirte sich für mathematische Probleme wie das Alterthum für

seine Kampfspiele; Wetten, Herausforderungen, öffentliche Verhandlungen fanden statt, und Tartaglia wie Cardanus fanden für die Gleichungen höhern Grades Formeln und Methoden der Lösung. In der Mathematik sah man eine auf sich selbst beruhende, durch sich selbst begründete und klar zusammenhängende Welt der Wahrheit; da gab es keine Willkür, keine Wunder, sondern verständige Entwickelung und Vernunftnothwendigkeit; ein neues eigenes Reich that hier dem Geiste sich auf, wo sein erfinderisches Schaffen zugleich ein Beweisen des Allgemeingültigen war, und während die Gedanken sich in die Zucht der strengen Folgerung begaben, wurden sie geschult um nun auch in der Natur dieselbe Gesetzmäßigkeit zu suchen und an die Stelle scholastischer Dogmen und mystischer Träumereien über die Natur eine mathematisch begründete Mechanik und Physik zu setzen.

Die Lust des eigenen Sehens und Beobachtens, die Selbständigkeit des Denkens und Forschens verband die neuen Anschauungen mit den Ueberlieferungen des Alterthums. Aeneas Sylvius reiste als Papst nach dem Genuß landschaftlicher Schönheit und verfaßte eine Weltbeschreibung; das Weltbild des Cardinals Pierre d'Ailly war das Buch welches der genuesische Seefahrer las, in dessen Geist der Wandertrieb der Zeit und die Summe ihrer mathematischen und physikalischen Kenntnisse, der nautischen Astronomie wie des Gebrauchs der Magnetnadel zusammentrafen um den kühnen Entschluß zu wecken durch eine Fahrt nach Westen die ostindische Küste zu erreichen.

Was den Entdeckergenius macht, Schwung der Phantasie, Schärfe des Verstandes, unbeugsame Charakterstärke und tiefes religiöses Gefühl vereinte sich in Columbus. Indem er die Ansichten der Alten über die Gestalt der Erde mit den Erzählungen Marco Polo's und mancherlei Schiffernachrichten zusammenhielt, fiel der Gedanke wie ein leuchtender Blitz der Offenbarung in sein gärendes Gemüth daß die Erde umsegelt werden könne, und er hatte eine Vision daß ihm die Schlüssel überliefert würden zu den Thoren des Oceans, die mit gewaltigen Ketten verschlossen waren. Er machte das Weltmeer zum verknüpfenden Band der Länder, die es seither geschieden, er gab dem thatlustigen Geist einen neuen Spielraum für romantisches Ritterthum in der Wirklichkeit selbst, er lichtete die Sehnsucht der Menschen nach der unbekannten Ferne, und während er ein altes Land suchte, fand er einen neuen Welttheil, eine Zuflucht und Wohnstätte der Freiheit,

den frischen Boden für eine vom Zwang der Ueberlieferung ledige Cultur. Wie sehr die That des Columbus kein Werk des Zufalls, sondern die Ausführung seines Plans und Gedankens war, zeigt die vieljährige kampf- und leidensvolle Mühe die es ihn kostete, bis er endlich ein paar Schiffe ausgerüstet erhielt. Entwickelte er seine Ansicht von der Kugelgestalt der Erde, so war es nicht die kleinste Ungereimtheit, wenn die Leute ihm antworteten: sie wollten wol glauben daß man hinunterkommen könne, aber ganz unmöglich sei es dann wieder heraufzufahren. Die Mönche und Gelehrten stritten in Salamanca gegen seine naturwissenschaftlichen Gründe mit Stellen der Kirchenväter; habe doch Lactantius es für verrückt erklärt daß Bäume abwärts wüchsen, der Regen in die Höhe fiele, die Menschen mit aufwärts gekehrten Beinen gingen, und habe doch Augustinus gesagt daß Menschen jenseit des Meeres nicht von Adam abstammen könnten, und das wäre gegen die Bibel. Aber Columbus sah sich selber gern als den Christophorus an, welcher das Evangelium über den Ocean tragen solle; er las die Weissagung seines Unternehmens in der Heiligen Schrift, welche die Nationen von den Enden der Erde unter der Fahne Christi zusammenkommen lasse. Sein Heldenmuth auf der Fahrt ist allgemein bewundert, weniger wird anerkannt daß er in der neuen Welt nicht wie ein gieriger Abenteurer hausen, sondern durch Recht, Gesetz und Arbeit ein glückliches Reich gründen wollte; Roheit und Zügellosigkeit der Einwanderer aber vereinten sich mit dem Neid der Höflinge auf den Glanz seines Namens, und er mußte durch Thaten und Leiden zeigen was der Genius vermag, wenn er einst in äußerster Bedrängniß ausrief: „Bis hierher hab' ich für andere geweint, nun weine für mich wem Menschenliebe, Wahrheit und Gerechtigkeit einwohnt!" Ein dichterischer Schimmer umfließt sein Leben wie seine Aufzeichnungen; während er mit der technischen Genauigkeit des Seemanns und Forschers alles auf seinen Reisen beobachtet und niederschreibt, schildert er die würzige Luft voll Thau und Süßigkeit, die großartigen Gebirgszüge, die Pracht der Gewächse mit der Naturfreude des Malers, und vergleicht den reinen balsamischen Morgen auf dem Weltmeere mit dem April in Andalusien, nur bedauernd daß die Gesänge der Nachtigall fehlen.

Den Seeweg nach Ostindien fand der Portugiese Vasco de Gama durch die Umschiffung von Afrika, und Magellan vollendete durch die Fahrt nach Westen was Columbus gewollt, die

Erreichung von Asien und die Umsegelung der Erde. Als er an Amerikas Küste die Straße gefunden und durchfahren die nach ihm genannt ist, vergoß er Thränen kühner Freude beim Anblick des unbetretenen Meeres, deß grenzenloser Spiegel so einladend vor ihm lag daß er ihn als den stillen Ocean begrüßte; hinaufschauend nach dem südlichen Kreuz und den Lichtwolken die auch am Himmel seinen Namen tragen, trotzte er mit Umsicht, Entschlossenheit, Unerschütterlichkeit allen Gefahren und Nöthen. Dem Dogma der Theologen daß die Erde eine von Gewässern eingefaßte Ebene sei, hatte er den runden Schatten entgegengestellt den sie verfinsternd auf den Mond wirft; nun hatte die Thatsache daß die Erdkugel umfahren worden das Dogma und damit seine Unfehlbarkeit thatsächlich widerlegt, und von da begann man in wissenschaftlichen und weltlichen Dingen der eigenen Erfahrung und den auf solche gegründeten Schlüssen größern Glauben zu schenken als der Kirchensatzung und den Scholastikern, und wagte sich fortan auch freier in geistig unbekannte Regionen. Doch war das Dogma daß die Bewohner der neuen Welt nicht von Adam stammten leider noch stark genug um im Bunde mit der Herrsch- und Habsucht der Europäer die Wilden wie die civilisirten Peruaner und Mexicaner mit grausamer Mishandlung zu unterwerfen und zu vertilgen, ein Frevel der durch den baldigen eigenen Verfall Spaniens seine Sühne fand, und dessen blutiger Schein die Poesie des Lebens unheimlich beleuchtet, welche außerdem in den Wagnissen und frischen Anschauungen der Conquistadoren auch dort die Selbstkraft der Individualitäten und ihre eigenthümliche Ausbildung zeigte. Noch weit mehr als durch den Siegeszug Alexander's war nun der Gesichtskreis der Menschheit erweitert, der Blick auf eine überschwängliche Fülle gegenständlicher Erscheinungen gerichtet, der Geist aufgefordert sie kennen zu lernen, zu ordnen, in ihrer Wechselwirkung und ihrem Gesetz zu begreifen. Und zugleich war der Weltverkehr nicht mehr an das Mittelmeer gebunden; Italien verlor den Vorzug seiner Lage in derselben Zeit wo die darauf beruhende Macht und der Reichthum seiner Städte die materielle Grundlage einer herrlichen Kunstblüte geworden; die Führerschaft im Reiche der Cultur that mit dieser selbst einen weltgeschichtlichen Schritt weiter nach Westen, und da in Spanien der Despotismus und die Inquisition ihr entgegenstanden, so trat bald England an die Spitze ihrer Bewegung durch seinen Handel, seine Entwickelung staatlicher Freiheit und seine dramatische Dichtung.

Im Todesjahr von Columbus hatte in Preußen Koppernik (Kopernicus) bereits seine Entdeckung gemacht daß die Erde nicht der Mittelpunkt des Universums sei, das sich täglich um sie herumschwinge, sondern daß sie als ein Stern unter Sternen mit den andern Planeten sich um die Sonne bewege. Freien Muthes sprach er es aus: wenn etwa leere Schwätzer, alles mathematischen Wissens bar, sich doch ein Urtheil gegen sein Werk anmaßen wollten durch absichtliche Verdrehung irgendeiner Stelle der Heiligen Schrift, so werde er solch' einen frechen Angriff verachten. In der Widmung seines Buchs de revolutionibus orbium coelestium erzählt Kopernicus wie er unbefriedigt durch die mangelnde Symmetrie im ptolemäischen Weltsystem in den Werken der Alten geforscht und gefunden habe daß Philolaos und andere die Bewegung der Erde gelehrt. Da gewahrte er daß die Räthsel und Schwierigkeiten in Bezug auf die Planetenbahnen sich lösten, wenn er die Erde ihnen einfügte; dadurch würde alles so wohl verbunden daß man keinen Theil des Ganzen ändern könnte ohne das Weltall in Verwirrung zu bringen. Der ästhetische Geist, der auch ihn beseelte, tritt klar hervor, wenn er sagt: „Durch keine andere Anordnung habe ich eine so bewundernswürdige Symmetrie des Universums, eine so harmonische Verbindung der Bahnen finden können, als da ich die Weltleuchte, die Sonne, eine ganze Familie kreisender Gestirne lenkend wie in der Mitte des schönen Naturtempels auf einen königlichen Thron gesetzt." Weil ihm die Kreisbewegung für die vollkommenste galt, hielt er an ihr noch fest und bedurfte der Epicykel wie die Alten. Indeß war die scholastische Dogmatik zu eng mit der Annahme verwachsen daß die Erde das Centrum des Weltalls, „das Bethlehem des Universums" sei, daß sie die Hölle in ihrer Tiefe und den Himmel der Seligen über ihr habe, von wo Christus herabgekommen und wohin er wieder sinnlich sichtbar aufgefahren; und so ward der neuen Lehre der Kampf erklärt. Auch Melanchthon sagte: Es gibt nur Einen Sohn Gottes, und dieser kam in unsere Welt, wo er gestorben und auferstanden ist, nicht anderswo, und darum haben wir nicht mehrere Welten wie unsere Erde anzunehmen; für unsere Erde regiert Gott die Bewegungen des Himmels. Rom verdammte die neue Ansicht, aber der Streit entschied sich zu deren Gunsten durch die Niederlage der Hierarchie. Kepler schreibt über Kopernicus: „Gewiß ein Mann von höchstem Genie, aber was das Wichtigste ist, frei am Geist." So hat er befreiend gewirkt. Draper behauptet

geradezu: Das Zeitalter der Vernunft in Europa ward durch eine astronomische Streitfrage eingeführt. Und wirklich war die wissenschaftliche That des Kopernicus ein muthvoll errungener Sieg des Geistes über den gewöhnlichen Augenschein, des Gedankens über das Vorurtheil der Jahrhunderte. Nothwendig mußte er jenes Selbstvertrauen auf die Macht des Erkennens wecken und stärken, das die Bande der äußern Autorität zerreißt und nur dem Zeugnisse der Vernunft Glauben schenkt. Der genialste Philosoph des Jahrhunderts, Jordan Bruno, war der begeistertste Anhänger und Verbreiter der Kopernicanischen Weltansicht, und als ihm (am 17. Februar 1600) die Inquisition auf dem Campefiore zu Rom den Scheiterhaufen anzündete, da schrieb ihr Sölbling Kaspar Schoppe, daß seine Seele dahingefahren um den unendlichen Welten, die er sich dachte, zu verkündigen auf welche Weise gotteslästerische Menschen in Rom behandelt werden. Er aber hatte den Richtern gesagt: Mich dünkt ihr sprecht das Urtheil über mich mit größerer Furcht als ich es empfange! Und bald waren die Fernröhre construirt mit welchen Galilei gen Himmel sah; er entdeckte die vier Monde die den Jupiter umschweben und damit ein ähnliches System bilden wie die Planeten um die Sonne. Die Gegner mußten sich lächerlich machen, wenn sie das für Augentäuschung erklärten, oder meinten solche Trabanten seien nutzlos, weil das bloße Auge sie nicht sähe, und es sei gotteslästerliche Anmaßung mehr sehen zu wollen als Gott uns zeige. Galilei schrieb mehrere Gespräche, in welchen ein Philosoph und Mathematiker mit dem Gegner der neuen Weltansicht sie und sich auseinandersetzen. Da warf ihn die Inquisition ins Gefängniß; der Greis ward gezwungen den Irrthum abzuschwören, da die Erde sich nicht bewege. „Und sie bewegt sich doch!“ Tycho von Brahe, ein wissenschaftlicher Gegner von Kopernicus, lieferte durch seine Beobachtungen und Berechnungen selbst das Material für Kepler, der die Schwierigkeiten der Nebenkreise aufhob, indem er nachwies daß die Planetenbahnen Ellipsen seien. War so aus der einfachen Gleichheit der Kreislinien eine wechselreich gleichmäßige Bahn geworden, so suchte Kepler weiter in der Harmonie der Welt die Einheit im Mannichfaltigen und bereitete der Vernunft einen ihrer großartigsten Triumphe als er die Verhältnisse von Zeit und Raum in der Planetenbewegung fand: nicht die gleiche Linie wird in derselben Zeit zurückgelegt, da die Schnelligkeit sich bald verlangsamt, bald beschleunigt; aber zieht man von der Sonne nach

einem Planeten eine gerade Linie, so schneidet sie während seiner Bewegung in gleichen Zeiten gleiche Flächenräume aus seiner Bahnebene. Im ganzen Systeme ist die Bewegung der Planeten verschieden und doch aufeinander bezogen: die Quadratzahlen der Umlaufszeiten verhalten sich wie die Kubikzahlen der großen Achsen.

Kepler weiß die schwierigsten Gegenstände so heiter zu behandeln, daß sein Hauptwerk, die Harmonie der Welt, auch dem Laien des Erfreulichen vieles bietet. Eine ganz herrliche Gemüthlichkeit weht durch alles was er schreibt, es ist nirgends der abstracte Gelehrte, überall der volle lebendige Mensch der zu uns spricht. Unbefangen von dogmatischer Engherzigkeit und Formelkram weiß er daß seine freie Forschung den rechten Hymnus für den wahrhaften Gott anstimmt, dem es der süßeste Opferduft ist, wenn der Mensch seine Weisheit und Güte erfaßt und verkündet. Ausgeschlossen von der Kirche ist er ein Priester Gottes im Tempel der Natur. Er feiert sie dichterisch begeistert als das Kunstwerk göttlicher Phantasie. Er sieht die Weisen aller Zeiten im gegenseitigen Verhältnisse des Ankündigens, Vorbedeutens und Erfüllens, und des Vollenders gewiß, der in Newton kommen sollte, konnte er sagen: Ich werfe das Los und schreibe dies Buch, ob es das gegenwärtige Geschlecht lesen wird oder ein zukünftiges, das ist mir einerlei; es kann seine Leser erwarten. Hat Gott nicht selbst sechstausend Jahre lang eines aufmerksamen Beschauens seiner Werke harren müssen? Die wissenschaftliche Begeisterung steigert sich bei ihm zur Andacht und zum Seelenjubel wie in einer Beethoven'schen Symphonie. Gott ist ihm die allmittheilsame Güte, deren Leben in der Schöpfung sich offenbart; die Seelen sind Strahlen des göttlichen Lichts, das ihnen einwohnend bleibt. Das Maß der Dinge, im göttlichen Geist von Ewigkeit und Gott selbst, gibt ihm das Muster der Weltordnung und geht mit dem Ebenbilde Gottes auf den Menschen über; durch die Sinneswahrnehmung wird die Wahrheit nicht von außen in uns hineingebracht, sondern in unserm Bewußtsein erweckt: das Gesetzmäßige der Sinnenwelt ruft das Gesetz in unserm Geiste hervor; wie die Zahl der Blumenblätter oder der Staubfäden den Pflanzen, so sind den Menschen die Ideen und Harmonien eingeboren und treten in der Entwickelung ans Licht. Darum werden wir auch durch die Betrachtung der harmonischen Außenwelt zur Harmonisirung unsers Innern angetrieben, damit unser sittliches Leben mit der allgemeinen Ordnung zusammenstimmt.

Kepler's Entdeckungen waren ein großer Schritt zur Erkenntniß einer allgemeinen Naturgesetzlichkeit, zur Einsicht daß Gott nicht in willkürlichen Mirakeln, sondern in der Weltordnung selber sich erweist. Von da an lernte man daß man einen Kometen nicht durch Glockenläuten vom Himmel verscheucht, und der Papst würde sich lächerlich gemacht haben der wieder einen solchen wie Calixt III. im 15. Jahrhundert mit dem Kirchenbann belegen wollte. Die Richtung der Zeit ging vielmehr darauf aus die Ursachen und die Nothwendigkeit jener Gesetze zu erkennen. Die Mechanik, die bereits Leonardo da Vinci das Paradies der exacten Wissenschaft genannt, trat in den Vordergrund. Der Genius Galilei's lehrte die Gesetze der Bewegung. Jeder Körper verharrt in seinem Zustand, in Ruhe oder in gleichförmig geradliniger Bewegung, wenn nicht andere Kräfte auf ihn einwirken. Wenn ein Stück Blei schneller zu Boden fällt als eine Feder, so ist der Widerstand der Luft die Ursache. Die Anziehungskraft der Erde bewirkt die beschleunigte Fallbewegung in gesetzmäßiger Weise; auch die Parabellinie des geworfenen Körpers folgt aus dem Zusammenwirken bestimmter Kräfte, und jedem Druck steht ein Gegendruck gegenüber, beide wirken gleichmäßig in entgegengesetzter Richtung. Der Anblick schwingender Kronleuchter gab dem Forscher den Anstoß die Pendelbewegung zu studiren; Toricelli, Borelli, Gassendi und andere Jünger des Meisters innerhalb und außerhalb Italiens setzten sein Werk fort und stellten die Grundsätze der Mechanik und mit ihr die unverrückbare gesetzliche Grundlage in allen Naturerscheinungen fest. Die Werkzeuge des Teleskops und Mikroskops, des Barometers, des Thermometers und der Luftpumpe wurden hergestellt, Huygens in Holland machte das Wesen des Lichts klar, und Gilbert in England untersuchte den Magnetismus und die Elektricität und sah in ihnen zwei Ausströmungen der einen Grundkraft aller Materie; Harvey fand den ununterbrochenen Blutumlauf.

Und in der Mitte dieser erfolgreichen Bestrebungen stand ein englischer Lord und that als ob die Welt noch ganz in scholastischer Finsterniß schlafe und er sie erst aufwecken und ihr mit seinem Commandowort die Methode des Denkens und Forschens vorzeichnen müsse. Mit dreister Unwissenheit bekämpfte er Kopernicus und Gilbert, nannte er die Methode durch welche wirklich die Naturwissenschaften groß geworden, unglaublich leer und monströs, während er zu seinen Einfällen Versuche erlog und zu jenem planlos tastenden Experimentiren rieth, von dem Liebig sagt: Ein Ex-

periment dem nicht eine Idee vorhergeht verhält sich zur Naturforschung wie das Rasseln einer Kinderklapper zur Musik. Bacon von Verulam's Bedeutung ist endlich durch Liebig auf ihr richtiges Maß gebracht; er war derselbe Charlatan und Schwindler, derselbe ruhmredig eitle und haltlose Mensch im Leben wie in der Wissenschaft, heute schmeichelnd morgen verleumdend; aber er erkannte daß Wissen Macht ist, daß wir durch die Erkenntniß ihrer Gesetze die Natur beherrschen, und indem er die Nützlichkeit der empirischen Forschung hervorhob, gewann er ihr Freunde unter den Dilettanten und die Gunst der öffentlichen Meinung. Er war ein geistreicher und gewandter Schriftsteller, er hat anregend als solcher gewirkt, aber er verdient weder unter den Philosophen noch unter den Naturforschern eine Stelle.

Das Verdienst, das Bacon sich anmaßte und das die Unkenntniß ihm lange kritiklos ließ, hat Galilei: er hat das auf den Gedanken begründete Experiment, er hat die sicher voranschreitende Erfahrung, die Verbindung von Mathematik und Beobachtung methodisch gelehrt und zugleich geübt, er hat das Buch der Natur für alle Folzezeit zur einzigen Autorität für die Naturforscher gemacht; er hat nicht von außen herein nutzlose Rathschläge gegeben, sondern durch seine Thaten die Scholastik überwunden. Er hat nachgewiesen wie die Begriffe der Vernunft Gesetze sind, die in den Erscheinungen der Natur ihre Wirklichkeit haben, und den Causalzusammenhang an die Stelle von Zufall und Wunder gesetzt. Auch in Bezug auf die Religion sprach er so maßgebend klar, daß seine Worte noch heute beherzigenswerth sind. Ich habe in der philosophischen Weltanschauung der Reformationszeit mehrere der hier kurz erwähnten Männer ausführlich geschildert und auch den Brief ausgezogen, den Galilei an die Großherzogin-Mutter von Toscana schrieb. Da heißt es: Wir bringen das Neue, nicht um die Natur und die Geister zu verwirren, sondern um sie aufzuklären, nicht um die Wissenschaften zu zerstören, sondern um sie wahrhaft zu begründen. Unsere Gegner aber heißen falsch und ketzerisch was sie nicht widerlegen können, indem sie aus erheucheltem Religionseifer sich einen Schild machen und die Heilige Schrift zur Dienerin von Privatabsichten erniedrigen. Die Bibel hat sich in Bezug auf die Natur nach den Vorstellungen ihrer Zeit ausgedrückt und vieles figürlich gemeint; die unerbittliche Natur überschreitet nie den Wortlaut ihrer Gesetze, und was Sinneswahrnehmung und Beweis uns vor die Augen und den Geist bringt, das darf durch

Bibelstellen nicht in Zweifel gezogen werden. Man muß sich vor allem der Thatsache versichern. Der Heilige Geist lehrt uns wie wir in den Himmel kommen, nicht wie der Himmel sich bewegt. Will man die Meßkunst auf die Bibel gründen, so ist das eine so falsche Ansicht ihrer Herrscherwürde als wenn der König auch der Arzt und Baumeister der Unterthanen sein wollte. Es steht nicht in der Gewalt des Mannes der Wissenschaft seine Ansichten zu verändern; man darf ihm nicht befehlen, man muß ihn überführen. Um unsere Lehre aus der Welt zu bringen genügt es nicht einem Menschen den Mund zu schließen, man müßte nicht blos ein Buch und die Schriften der Anhänger verbieten, sondern überhaupt die ganze Wissenschaft untersagen und den Menschen verbieten gen Himmel zu blicken, damit sie nicht etwas sehen das dem alten System widerspricht und durch das neue erklärt wird. Es ist ein Verbrechen gegen die Wahrheit, wenn man um so mehr sie zu unterdrücken sucht je klarer sie sich erweist. Eine einzelne Ansicht verdammen und das Uebrige bestehen lassen wäre noch ärger, denn man ließe den Menschen die Gelegenheit eine als falsch verdammte Ansicht als wahr begründet zu sehen. Das Verbieten der Wissenschaft selbst aber wäre gegen die Bibel, die an hundert Stellen lehrt wie der Ruhm und die Größe Gottes an seinen Werken ersehen wird und ganz herrlich im offenen Buch des Himmels zu lesen ist. Und glaube niemand daß das Lesen der erhabensten Gedanken, die auf diesen Blättern leuchtend geschrieben stehen, damit fertig sei daß man blos den Glanz der Sonne und der Sterne beim Auf- und Untergang angafft, sondern da sind so tiefe Geheimnisse, so erhabene Begriffe, daß die Nachtarbeiten, Beobachtungen, Studien von hundert und aber hundert der schärfsten Geister mit tausendjährigen Untersuchungen noch nicht völlig durchgedrungen sind und die Lust des Forschens und Findens ewig währt.

Die Architektur der Renaissance.

Der kirchliche Sinn des Mittelalters und seine Sehnsucht nach dem Jenseitigen und Unendlichen hatte in den Domen und in der durchgeführten Höhenrichtung der Gothik mit ihrer vertical aufstrebenden Gliederung einen bewunderungswürdigen Ausdruck gefunden; der weltliche realistische Geist der neuern Zeit führte zum Civilbau und zur künstlerischen Gestaltung dessen was die Zwecke und Bedürfnisse des menschlichen Lebens mit sich brachten, und damit kam ein Streben nach Gleichgewicht und ein behagliches Sichausbreiten auf der Erde mit dem Hervortreten kräftig zusammenhaltender Horizontallinien wieder zur Geltung. Auch hier entwickelte sich das Neue durch das Studium der Antike und im Anschluß an sie; ihre Wiedergeburt hat der Renaissance den Namen gegeben; aber man darf nicht vergessen daß es sich nirgends um blos wiederholende Nachahmung handelte, sondern daß die Ueberlieferung stets als Ausdrucksmittel für die eigenen Bauideen verwerthet wurde; die Aufgaben der eigenen Zeit wurden constructiv gelöst und dabei zeigte sich im ganzen ein Gefühl für großräumige wie für feine Verhältnisse, das den Schönheitssinn auf eine eigenthümliche und herrliche Art bewährt; im besondern aber bediente man sich der Formensprache des Griechenthums, die ja schon einmal ihre Weltgültigkeit erwiesen hatte, als die Römer sie aufnahmen und über ihr ganzes Reich ausbreiteten. Und wie die Römer nach ihrer praktischen Richtung zunächst die Construction des Baues fest und klar herstellten, indem sie die Masse durch die Macht des Maßes gestalteten, dann aber einen bezeichnenden Schmuck sinnvoll belebend hinzufügten, so geschah es auch hier, und es ward darum nicht sowol das Hellenische als solches, sondern in seiner Verschmelzung mit dem Römischen das Vorbild für die eigene Wirksamkeit.

Zweimal hat die Architektur ein Ideal unmittelbar und um sein selbstwillen verwirklicht, wie das nur auf religiösem Gebiete möglich ist, während sie sonst das Reale künstlerisch auszuprägen oder zu idealisiren hat, ja sie kann nur dieses, sobald ihr das weltliche Leben seine Zwecke setzt. Jenes geschah im griechischen Tempel, dem säulenumgebenen Hause des bedürfnißlosen Gottes, und im gothischen Dom, welcher dem geistigen Gottesdienste die

Stätte die er ihm bereitete zugleich zum Symbol seiner Erhebung über das Irdische machte. Beidemal gelang es die Function der einzelnen Glieder des Baues, ihre Bedeutung und Dienstleistung, wie ihren Zusammenhang mit andern in ihren Formen selbst auszuprägen, sodaß ihre Gestalt veranschaulicht was ihr besonderes Wesen und was ihre Stellung im Ganzen ist und welchen Einfluß sie von andern erfahren oder auf sie üben. Der gothische Stil verdient den Namen eines organischen, wenn er aus dem Pfeiler das Gewölbe entfaltet und gemäß den Gewölbgurten ihn selbst wieder mit den Diensten umgibt die seinen Kern beleben und schmücken; und er verdient ihn, wenn er die Mischung von Phantasie und mathematischem Verstand, welche die Thurmfaçade himmelanführt, auch in dem Zierathe des Maßwerks fortklingen läßt, das aufsprießende Stäbe mit Spitzbogen bekrönt. Neben dieser einseitigen Höhenrichtung und ihrem Drang die Schwere zu überwinden steht das Gleichgewicht von Kraft und Last, die plastisch klare Harmonie der vertical aufstrebenden wie der horizontal auflagernden Theile und die Versöhnung ihres Gegensatzes im griechischen Tempelbau; die Säule wie das Gebälk der Decke empfing die Form die ihren Begriff veranschaulicht, den Schmuck den ihr Wesen entfaltet, wie dies früher dargelegt ist. So wurden für die Gesetze der Architektur die ihnen entsprechenden oder sie aussprechenden ästhetischen Formen gefunden, und es konnte nun die Renaissance die materielle Arbeit des Baues einem Kern von Mauerwerk auftragen, und dann an demselben durch Pilasterstreifen oder Säulen, durch verbindende Bogen und vortretende Gesimse die Masse nach den Principien der Schönheit gliedern und beleben, sodaß diese äußere Erscheinung dem Auge und der Phantasie die organisirenden Kräfte und ihre Verhältnisse darstellt ohne selbst zu tragen oder zu lasten und zu umspannen. Diese Sonderung eines real fungirenden Kernes im Innern und einer künstlerisch ideal wirkenden Gestaltung des Aeußern ist allerdings eine Lockerung und Lösung des vollendet Organischen, und die Renaissance kann darum vorwiegend decorativ genannt werden, ja die Ausartung in ein willkürlich prunkendes und leeres Formenspiel, in Verwilderung und Ueberladung hat nicht blos gedroht, sondern ist auch eingetreten. Aber man würde sehr irren wenn man ihren Begriff damit glaubte erschöpft zu haben. Viel richtiger haben Kugler und Burckhardt betont daß dem Rhythmus der Bewegung in der Gothik nun eine Harmonie geometrischer und kubischer Ver-

hältnisse, ein Rhythmus der Massen gegenübertritt. Ein Meister der Renaissance, Leo Baptista Alberti, beruft sich daher nicht auf Triebkräfte, die im einzelnen ausgedrückt sein müßten, sondern auf das Bild welches der Bau gewährt, und auf das Auge welches dieses Bild betrachtet und genießt. Die Wechselbeziehung der Höhe, Breite, Tiefe im ganzen Bau wie im einzelnen Geschoß oder Gemach, die Wucht des Sockels und das Kranzgesimse des Daches verlangen nicht blos eine wohlabgewogene Verhältnißmäßigkeit, auch die stärkere oder schwächere Plastik der Formen in Pilastern oder Halbsäulen, in der Bekrönung der Fenster und Portale, ja im Ornament von Capitälen und Flächenzierathen wird von der Einheit des Ganzen aus bestimmt und so alle Fülle des Besondern in einen Einklang gebracht, der Alberti von einer künstlerisch durchgebildeten Façade das Wort gebrauchen läßt: diese ganze Musik — tutta quella musica.

Zeigt sich die Emancipation von der mittelalterlichen Ueberlieferung in dem Freiheitsdrang des künstlerischen Geistes, der die auf frühern Entwickelungsstufen gefundenen Formen nunmehr selbständig beherrschen und nach eigenem Ermessen verwerthen will, und findet sich in der Hinwendung zur Antike derselbe Zug der auch in der Literatur waltet, so stellt zugleich der Individualismus des wirklichen Lebens seine mannichfaltigen Forderungen, und ihnen in der Gesammtanlage wie in der Vertheilung der besondern Räume zu genügen wird ebenso die eigenthümliche Erfindungskraft der Architekten zu immer andern zweckentsprechenden Leistungen aufgerufen, als sich der eigenthümliche Geschmack in der ästhetischen Verwerthung und Behandlung der Formen bewähren muß. Und da diese Formen an sich alle bedeutungsvoll sind, so ist der schöne Schein, mit dem sie das Werk bekleiden, kein müßig aufgehefteter Schmuck, sondern der wohlgefällige Ausdruck des Wesenhaften. Allerdings sind diese Pilasterstreifen oder Halbsäulen nicht selbst die Träger der obern Geschosse, diese vortretenden Gesimse nicht selber die auflagernden und zusammenhaltenden Balken, doch indem sie die innere Gliederung des Baues äußerlich veranschaulichen, stellen sie die Kräfte und Verhältnisse der hinter ihnen constructiv thätigen Materie dar. Sie thun dies aber in einer freien Weise, welche der Phantasie einen größern Spielraum gewährt als sie dort hat wo der Kern des constructiv Nothwendigen selbst in der Kunstgestalt zu Tage tritt, und das malerische Gepräge, das in ihrer Art auch schon die Gothik trug, weil die

Malerei zur tonangebenden Kunst geworden, zeigt sich auf neue Weise nun auch jetzt wieder, wo sie ihre volle Blüte und Höhe erreicht: ein erfreuliches Bild fürs Auge ist das Ziel jenes schönen Scheins, der über das Bauwerk ausgegossen wird, und wie Giulio Romano sich dadurch zum Baumeister ausbildete daß er die architektonischen Hintergründe für Rafaelische Fresken zeichnete und in Farben ausführte, so konnte sich selbst die Meinung verbreiten als ob ursprünglich eine malerische Einbildungskraft Säulen und Bogen erfunden und von den Bildern die Architektur solche Zierde sich angeeignet, sie auf ihre Schöpfungen übertragen habe. Wie die Malerei nicht die Körperlichkeit, sondern nur den Schein derselben, nicht die an sich seiende Wirklichkeit der Dinge, sondern ihr Lichtbild in unserer Empfindung gibt, das aus dem Auge sich reflectirt, ähnlich verfährt die Renaissance, sie gestaltet vor der durch Kraft, Last und Raumerfüllung wirkenden Materie das Bild in welchem der menschliche Geist ihre Kräfte, Gesetze und Verhältnisse sich schöpferisch versinnlicht.

Indeß nicht blos das Malerische als solches in seinem Unterschiede vom Architektonischen und Plastischen beruht auf der Subjectivität (man vergleiche darüber meine Aesthetik), sie macht sich auch darin geltend daß jetzt nicht mehr die gemeinsame religiöse Stimmung der Völker, sondern die Gesinnung und Richtung der Einzelnen die Bauwerke hervorbringt; wie immer auch der Bauherr und der Baumeister von seiner Zeit getragen ist, er will im Werke etwas Besonderes, das es vor andern auszeichnet. Die Städte suchen wetteifernd einander durch eigenartige Werke zu überbieten: nichts Schöneres, als ihren Dom, sagen die Florentiner, soll menschliches Vermögen hervorbringen können; und die Sienesen berufen Künstler damit die Ehre ihrer Stadt vor andern zunehme, sie verlangen Beiträge vom Staat für künstlerische Zwecke, weil sie ja zu den Bürgern gehören welche noch die Himmelsgabe der Freiheit genießen. In anderer Weise streben die Herrscher durch ihre Burgen und Paläste Schrecken und Bewunderung einzuflößen, durch dauernde Sinnbilder ihrer Macht den Ruhm ihres Namens unsterblich zu machen; ebenso denken die Päpste durch Bauwerke die Sicherheit und den Glanz des apostolischen Stuhls in Rom zu erhöhen. In gleicher Weise prägt sich die Persönlichkeit der Künstler aus: sie wollen ihre Phantasie und Geschicklichkeit in ihren Werken zeigen und verewigen, und wenn die einzelnen Künste selbständiger werden, Plastik und Malerei in ihrer

Eigenart aus jener Unterordnung heraustreten, in der sie die Gothik gebunden hielt, wo sie der Architektur dienen und sich fügen mußten, so sind die großen Baumeister wieder so reichbegabte Naturen, daß sie nicht blos die Reißfeder führen, sondern auch Pinsel und Meißel, und daher den ganzen Bau mit seinem Bilderschmuck erfinden und auf einen Totaleindruck alles berechnen, in diesem uns aber einen Hauch ihres persönlichen Geistes verspüren lassen. Im Gegensatz zu der Bauhütte, die mit der Gesammtheit eingeübter Handwerker den Dom im überlieferten Stil ausführte, tritt die künstlerische Individualität neuschöpferisch auf. Und wiederum im Sinne der Zeit, die nach selbständiger Erkenntniß trachtet, suchen die Baumeister sich wissenschaftlich aufzuklären, auch schriftstellerisch zu wirken; Alberti, Vignola, Serlio, Palladio sind große Theoretiker, die den Vitruv neben den Denkmalen des Alterthums studiren und durch ihre Bücher und Entwürfe ihre Anschauung und Darstellungsweise über die ganze gebildete Welt verbreiten.

Den Zusammenhang der Renaissance mit dem Humanismus und der von ihm angestrebten allgemeinen allseitigen Bildung zeigt unter ihnen Leone Battista Alberti am deutlichsten. „Die Menschen können von sich aus alles was sie wollen“ war sein Wahlspruch; im Gehen, im Reiten, im Reden wollte er untadelhaft erscheinen; er warf ein Geldstück im Dom in die Höhe daß es an der Wölbung anklang, er sprang mit geschlossenen Füßen andern über die Schultern, er war ein bewunderter Musiker und man sammelte seine ernsten Aussprüche wie seine Witzworte. Seine Hand war in jedem Werke geübt und geschickt; und eine lateinische Komödie, die ohne seinen Namen durch Abschriften verbreitet ward, galt bei den Gelehrten für eine frisch aufgefundene Dichtung aus dem Alterthum. Er schrieb populärphilosophische Betrachtungen, die im Preis der maßvoll harmonischen Lebensvollendung gipfeln, neben mathematischen Abhandlungen und kunstwissenschaftlichen Büchern. Sehnsucht nach Ruhm und Freude an der Natur beherrschen sein ganzes Wesen, und eine Novelle, in welcher die Jugendliebe der Kinder über den ererbten Geschlechterhaß der Aeltern siegt, schloß er mit dem Satze: Wen die Liebe nicht berührt der weiß nicht was Melancholie und Wonne heißt, er kennt nicht Muth und nicht Furcht, nicht die Trauer und nicht die Süßigkeit des Daseins. — Wie sehr dagegen selbst in Italien in den bürgerlichen Kreisen und auf dem Lande die

mittelalterliche Ueberlieferung sich erhielt, das beweist nicht blos der Volksgeschmack in der Lust an dem bänkelsängerischen Vortrag der nach der Artusdichtung umgebildeten Karlsage, das zeigt auch auf architektonischem Felde der Kampf um den Ausbau noch nicht fertiger gothischer Dome; man wollte das Unvollendete nicht, und wollte doch auch die neuen Formen nicht missen, aber dem ursprünglichen Stile Rechnung tragen. So hat man sich vielfach um San Petronio in Bologna bemüht, und noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist dort der Schneider Carlo Cremona berühmt geworden, welcher dem mit Palladio befreundeten Architekten Terribilia und seinem Classicismus gegenüber die gothischen Dreiecke und Spitzbogen setzte, und die ganze Stadt in Aufregung brachte.

Der romanische und gothische Stil hatte sich am Kirchenbau entwickelt und ward auf Burgen und Stadthäuser übertragen; die Renaissance entspringt und erwächst im Civilbau und hat keine specifisch kirchlichen Formen. Wie Schiller vom Hellenenthum sagt „Damals war nichts heilig als das Schöne“, so erklärte Michel Angelo im Gespräch mit Vittoria Colonna: „Die wahre Kunst ist edel und fromm von selbst, denn schon das Ringen nach Vollkommenheit erhebt die Seele zur Andacht, indem es sich Gott nähert und vereinigt.“ Und so ist den Architekten das Große und Anmuthige auch das Göttliche; durch Hoheit und Adel der Formen suchen sie ohne sociale Uebereinkömmlichkeiten das Gemüth zu erheben, daß der Eintretende in Schauer und Freude ausrufen möchte: dieser Ort ist Gottes würdig! Burckhardt erörtert wie sie dies besonders durch den Centralbau erstreben: eine hohe Kuppel mit Kreuzarmen oder Kapellenkranz, innen schön über dem lichten Unterbau schwebend, nach außen mächtig ihn überragend, zeigt Einheit und Symmetrie, vollendete Gliederung und Steigerung des Raums in harmonischer Durchbildung des Einzelnen und Ganzen. Indeß die entscheidende That der Renaissance ist der monumentale Civilbau, und zwar ganz im Geiste der Zeit und ihr architektonisches Bild. Denn der Staat, die Weltlichkeit befreit sich nun ja von der Hierarchie, und die Einheit der Staatsidee erlangt den Sieg über den Particularismus der Stände, der Corporationen, der feudalen Herren, wenn auch zunächst in monarchischer Macht, doch für das Volk als Ganzes. Genau wie die Stände im Staat hatte das Mittelalter seine Burgen als ritterlichen Festungsthurm, Kapelle, Wohngemächer aggregatartig

nebeneinandergestellt, zumeist auf unebenem Boden, ohne klaren Zusammenhang in der Mannichfaltigkeit des Besondern unter äußerlicher Anwendung der Rund- und Spitzbogen des Kirchenstils und seines Maßwerks. Jetzt aber, wo man sich zum Studium der Natur, zur Entdeckung der Erde wandte und auf ihr heimisch fühlte, vertauschte auch die Baukunst die himmelanstrebende Höhenrichtung mit dem Vorwalten der Horizontallinien, die sie mit den antiken Elementen der Pilaster, Säulen und Arcaden ebenso verband wie sie die Poesie und Philosophie der Griechen und Römer in die Literatur einführte, daran sich schulte, aber in der nationalen Sprache dichtete und dachte, den Stoff der eigenen Erfahrung gestaltete. Man entwarf auf gleicher Ebene den Grundplan, man faßte die innere Einrichtung nach außen in einer Façade zusammen, die man dem Zwecke des Bewohnens gemäß auch horizontal in mehrere Stockwerke gliederte, indem man in ihren Proportionen im ganzen und einzelnen die neue Architektur des Raums und der Massen glänzend bewährte. Die einzelnen Zwecke, die unter Einem Dach befriedigt werden sollen, ordnen sich nach Einem Grundplan, und eine Hauptfronte spricht den neuen Gedanken des Baues energisch aus.

Wir haben gesehen wie durch das Mittelalter hin in Italien der Anblick der Antike stets von Einfluß blieb und selbst im gothischen Stil der Sinn für lichte Weite, für klare Uebersichtlichkeit, für die Horizontallinie die Verwandtschaft mit den frühern Bewohnern des Landes und den Einfluß seiner Natur kundgab. So konnten die Italiener, wie sie den Humanismus in der Literatur begründeten, auch die neue Richtung in der Baukunst eröffnen, die nun statt des Rhythmus der Bewegung eine ruhige Harmonie in der Schönheit der Massen anstrebte, wobei man keineswegs von einer wiederholenden Nachahmung der Antike ausging, sondern den Anforderungen des eigenen Lebens in einer ihnen gemäßen Sinnesweise, in wohlabgewogenen Verhältnissen baulich gerecht werden wollte. Darum verließ man Pfeiler, Spitzbogen und Maßwerk der Gothik und griff nach Säulen, Friesen und Arabesken, wie man sie an Werken des Alterthums fand. Man stand diesem aber nicht objectiv gegenüber wie wir, um es gerade im Unterschied von uns zu erkennen, als ein Ganzes aufzufassen und betrachtend zu genießen, sondern was den Augenblick anmuthete, was im Besondern gerade für die eigenen Bestrebungen brauchbar erschien, das zog man in das eigene Schaffen

hinein und erfüllte die Seele mit dem Wohllaut seiner Formen. Gerade die Frührenaissance im zweiten und dritten Viertel des 15. Jahrhunderts ist noch am sparsamsten in der Herübernahme von griechisch-römischen Gebilden; die Hochrenaissance, die ihr folgt, unterscheidet sich durch die Freude an der Säule, durch die Fülle antiker Anklänge. Aber allerdings treten die ersten Meister sogleich mit dem Bewußtsein auf, daß sie mit der Tradition brechen, etwas Neues bringen und dafür Ruhm ernten wollen. Filippo Brunellesco von Florenz eröffnet die Bahn mit der Kuppel, die den Dom seiner Vaterstadt krönt, und mit dem Palast Pitti. Er behandelt die Façade in grandiosem Stil als ein einheitliches Ganzes; sie erhebt sich schmucklos aus derben Werkstücken burgartig fest, und gerade die trotzige Kraft der Materie wird der maßvollen Klarheit der herrschenden Linien eingefügt; zwischen den Quadern öffnen sich die Fenster von Halbkreisbogen überwölbt; einfache Gesimse scheiden die Stockwerke; und wie jetzt die Mitte noch ein Obergeschoß trägt, Seitenflügel vorspringen und der Bau aus dem ansteigenden Boden frei emporwächst, ist sein Eindruck von überwältigender Erhabenheit. Reicher entfaltet sich und etwas leichter der Palast Strozzi mit seinen durch Säulen geschiedenen, von Bogen umrahmten Doppelfenstern und dem kräftig ausladenden Dachgesims, und der Palast Riccardi stuft seine grauen rauhen Quadern (Bossagen, Rustica) bereits von unten nach oben ins Feinere. Benedetto da Majano und Michelozzo Michelozzi, die Meister dieser Werke, verstanden das Machtvolle in edlem Ebenmaß auszuprägen und bereits in Anmuth ausklingen zu lassen.

Nun ging die Baukunst zu feinerer Anmuth fort, die sich in reichern Ornamenten entfaltete. Leon Battista Alberti führte zwischen den Doppelfenstern des Palastes Rucellai capitälgeschmückte Pilaster als Träger der Gesimse zwischen den Mauerquadern empor, und vereinte die vielgliederige Fülle mit übersichtlich klarer Harmonie. Andere Städte folgten dem Vorgange von Florenz, und der von Aeneas Sylvius erbaute Palast Piccolomini in Pienza hat nicht blos im Hof seine Säulenhalle, sondern öffnet sich auch an der Rückseite durch eine Loggia, drei Säulengeschosse übereinander, zum Genuß der reizenden Gebirgsansicht. Venedig bewahrt die symmetrische Gruppenbildung seiner gothischen Paläste und ihren heitern Charakter; ein Hauptsaal in der Mitte des Obergeschosses ist vom Balkon umgeben, doch treten an die Stelle

der mittelalterlichen die antiken Formen in Säule, Bogen und Gebälk, und die Mauer wird aus farbigen Marmorstücken getäfelt. Die Lombardi sind hier ein ganzes Geschlecht ausgezeichneter Künstler. Durch die Fülle des Ornaments in reinstem Geschmack glänzt der herzogliche Palast von Urbino. Neben den Stadthäusern der frühern Jahrhunderte sind es diese Bauten der Frührenaissance die vielen Orten Italiens auch für die Erinnerung des Reisenden ihr Gepräge geben.

Im Kirchenbau herrscht das lateinische Kreuz mit einer Kuppel über der Vierung, mit einem lichten weiten Schiff im Langhaus, dessen Pfeiler aber nach innen gezogen ihm ein Geleite von Kapellen herstellen, welche nun sich dafür eignen plastische Werke und Gemälde aufzunehmen. Zur Decke wählte man gern ein kassettirtes Tonnengewölbe, und ihm entsprechend öffnet sich dann die Façade über dem Portal mit einem mächtigen Mittelbogen, an dessen Pfeilern Säulen oder Pilaster hervortreten um einen Fries zu tragen; rechts und links kleinere Thüren und Fenster oder Nischen; das Ganze von einem Giebel bekrönt nach Art der antiken Tempel.

Wie man Altäre, Grabmäler, Weihebecken in einem an der Antike gebildeten Sinn behandelte, so wurden nur Pilaster, Friese, Thüreinfassungen und Quadrate der Wand- und Deckenflächen allmählich reicher und reicher decorirt. Hier übertrifft die Renaissance das Alterthum an geistreicher Fülle, das Mittelalter und den Islam an Mannichfaltigkeit der Formen und an geschmackvoller Feinheit im Ganzen und Einzelnen. Die größten Künstler haben hier ein Jahrhundert lang sich wetteifernd die Hand gereicht und die Motive welche sie vorfanden, namentlich an römischen Pilastern, Altären, Candelabern und in dem malerischen Schmuck der Titusbäder, aufs glänzendste fortgebildet. Burckhardt sagt nicht zu viel: Die Renaissance zuerst respectirte und verherrlichte eine bestimmte Fläche als solche; die Vertheilung oder Spannung des Ziermotivs im Raum, seine Beziehung zum umgebenden Rahmen oder Stand, der Grad seines Reliefs oder seiner Farbe, die richtige Behandlung jedes Stoffs schaffen zusammen ein in seiner Art Vollkommenes. Ein ideal vegetabilisches Element waltet vor, Uebergänge in das Menschliche, das Thierische schließen sich an, Laub- und Blütenranken umschweben figürliche Darstellungen, das Relief, die Linearzeichnung, die Farben wechseln, all diese Töne einigen sich zu Vollaccorden. Das Architektonische und Plastische

wirkt zusammen an Kanzeln, Altären, Taufbecken, vornehmlich an Grabmälern, wo das vorzügliche Material des weißen Marmors dem reinen Formensinn entgegenkommt. Die Stadt oder Corporation will sich im Denkmal eines großen Genossen verherrlichen, die Ruhmessehnsucht des Einzelnen fängt schon bei Lebzeiten an für das eigene Prachtgrab zu sorgen, und einem solchen gab ein römischer Prälat die Inschrift:

Certa dies nulli est, mors certa; incerta sequentum
Cura; locet tumulum qui sapit ante sibi.

Die Holzschnitzerei, das Einlegen von Zeichnungen mit Hölzern von verschiedener Farbe, die Zierplastik in edeln Metallen, die feine Goldschmiedkunst blühten mit der Malerei empor; ebenso die Bereitung von Schilden und Harnischen für festliche Pracht. Von vorzüglicher Wichtigkeit wurde die Plastik in Gips, die Stuccatur, für den Schmuck der innern Räume, der Friese und Decken in Zimmern und Sälen. Daran schlossen sich die Gemälde oder Zeichnungen an den Außenwänden, besonders in Friesen fortlaufende Scenen nach alten Dichtern aus dem Helden- und Hirtenleben, die man bald farbig, bald allo sgraffito ausführte: über den dunkeln Mörtelgrund ward ein heller gezogen, in diesen ritzte man die Figuren ein, sodaß jener in den Linienzügen wieder sichtbar, und außerhalb der Gestalten bloßgelegt ward.

Seit dem 16. Jahrhundert ist Rom der Mittelpunkt einer Bauthätigkeit die bis in die zweite Hälfte desselben sich durch gründlicheres Studium und stärkere Betonung der dort vornehmlich erhaltenen antiken Formen auszeichnet und nach Römerart durch Großräumigkeit und Energie des Ausdrucks imposante malerische Effecte erzielt, — die Hochrenaissance. Während man früher mit poetischer Freiheit aus dem Alterthum heranzog was gerade die Anschauung befriedigte und sich leicht der mittelalterlichen Weise und den Forderungen des Lebens anfügen ließ, erfaßte man nun die Säulenordnungen, den Bogen- und Architravbau nach römischen Mustern und nach Vitruv mit der entschiedenen Absicht von hier aus die Aufgaben der Gegenwart wetteifernd mit den Werken der Ahnen zu lösen. In Rom strömten am päpstlichen Hofe die Künstler aus ganz Italien zusammen, tauschten ihre Ideen und Erfahrungen aus und verbreiteten ihren Einfluß nach Süd und Nord. Bramante schlug die neue Richtung ein, die nun die Mitte des Baues auszeichnet, durch säulen-

geschmückte Portale zu Säulenhallen im Hofe leitet, breite Treppen anlegt, die Stockwerke durch kräftige Gesimse scheidet, die von Säulen oder Pilastern getragen werden; ein Zwischengeschoß, eine Mezzanine, wird eingeschaltet wie eine Decoration über den Hauptfenstern. Der vaticanische Palast, die Cancelleria sind in mehrern Stockwerken durch Säulenarcaden geschmückt und mit prächtigen offenen Gängen umgeben. Bramante's Gebäude sind mächtig in den Verhältnissen, schlicht und maßvoll im Detail; „sie reden die Sprache eines Herrschers, die auch ohne äußerlichen Nachdruck von eindringlicher Wirkung ist", sagt Lübke; ich vergleiche sie dem Stil in welchem Julius II. lebte und regierte, während das genußfreudig elegante Dasein um Leo X. sich in Baldassar Peruzzi's Werken abspiegelt; ich nenne das herrliche Gartenhaus, die Farnesina, deren zwei vorspringende Flügel eine offene Halle begrenzen, über welcher das Obergeschoß mit reichem Fries und Kranzgesims sich erhebt. Die Villen werden im Zusammenhang mit den Gartenanlagen und der Landschaft eine stilvolle Zierde derselben. — Michele Sanmicheli wirkte großartig in Verona; von Antonio San Gallo dem Aeltern erhält Montepulgiano sein Gepräge, Mantua von Giulio Romano in so hohem Maß daß der Herzog Friedrich Gonzaga sagen konnte es sei nicht mehr seine sondern Giulio's Stadt. Auf engem Raum in den schmalen Gassen durch Hallen der Höfe, Vestibule und Treppen, durch Prachtsäle zu wirken ward die Aufgabe der Genuesen, welcher Montorsoli und Galeazzo Alessi erfindungsreich nachkamen. San Gallo der Jüngere schuf um einen Hof mit Pfeilerhallen den von vier Straßen umlaufenen Palast Farnese zu Rom, dem Michel Angelo's Consolengesims eine schwungvolle Bekrönung gab. An jene Trümmer erinnernd die so vielfach zum Vorbild dienten, singt Platen:

> Kühn ragt, ein halb entblätterter Mauerkranz,
> Das Colosseum; aber auch dir, wie steigt
> Der Trotz der Ewigkeit in jedem
> Pfeiler empor, o Palast Farnese!

Michel Angelo selber baute seiner übermächtigen Subjectivität gemäß wie ein Maler der mit den Massen leicht schaltet und waltet um im Wechsel vor- und zurücktretender Glieder und Flächen ein energisches Spiel von Licht und Schatten, und ohne sorgsame Detailbildung einen imponirenden Gesammteindruck hervorzubringen.

Während das nach der einen Seite hin eine Verwilderung einleitete, strebten Vignola und Vasari nach einem festen Kanon der von der Antike abstrahirten Formen. Der erstere war ausgezeichnet als Theoretiker, von dem andern wurden die Ufficien in Florenz ausgeführt. Man darf bei beiden von Kühle der Reflexion und der Regelrichtigkeit reden, wenn man in Venedig Sansovino's Meisterwerk mit Entzücken betrachtet, die alte Bibliothek von San Marco: die Pfeilerarcaden des Untergeschosses sind durch Halbsäulen belebt, die über den Bogen einen dorischen Architrav und Fries tragen; auf einem Gesimskranze ruhen dann wieder die Pilaster der Halbsäulen des Obergeschosses, zwischen denen unter einem ionischen Fries die Bogen der Fenster sich auf ionischen Säulen erheben; die bekrönende reichverzierte Dachbalustrade läßt die tragende aufstrebende Kraft der Pfeiler noch in Statuen ausklingen. Edle Strenge der Composition und der Detailbildung ist die Basis einer malerischen Prachtentfaltung. — Palladio verhält sich allerdings zu Sansovino wie das verständige Talent zum Genie; aber daß er eins der größten architektonischen Talente war, daß er für die verschiedenartigsten Aufgaben geistvolle Lösungen fand, daß er stets auf das Große Kraftvolle Gediegene gerichtet harmonische Verhältnisse in der Anlage mit Würde in der Ausführung paarte, das erwarb und verdiente ihm den Einfluß, den er wie durch seine Bauten in Vicenza und Venedig, so durch seine Risse und Schriften für lange Zeit und über alle Lande erlangt hat.

Der größte religiöse Bau der Hochrenaissance ist die Peterskirche zu Rom. Ein griechisches Kreuz mit abgerundeten Querarmen und einer mächtigen Kuppel in der Mitte, das war Bramante's Plan, als er 1506 ans Werk ging die alte baufällig gewordene Basilika, die gleichzeitig mit dem Papstthum zu wanken anfing, durch ein neues Werk zu ersetzen. Rafael leitete nach ihm den Bau und dachte an ein mächtiges Langhaus, um das Mittelschiff zwei schmale Seitenschiffe, mit einer Kapellenanlage und einer säulenreichen Vorhalle. Ihm folgte Peruzzi, der zu Bramante's Entwurf zurückkehrte und ihn flüssiger, formreicher ausbildete, sodaß hier schon der Grundriß auf bezaubernde Weise das Ideal des Centralbaues ahnen läßt, und in vier Seitenräumen um das griechische Kreuz, sodaß das Ganze quadratisch wird, in kleinerm Maße präludirt oder wiederholt was der Hauptbau mächtig im Wechsel des Runden und Eckigen durch-

führt. Aber die Arbeit ward durch ihn und San Gallo wenig gefördert, und erst unter Michel Angelo's Genius in einfacherer, wieder an Bramante angenäherter Weise erfolgreich fortgeführt. Auch hier sollten Nebenräume an den Kreuzflügeln mit kleinen Kuppeln geschmückt und diese dann dem mächtigen Mittelbau ein Geleite werden. Denn die Rotunde des Pantheons auf vier gewaltigen Pfeilern hoch in die Luft zu erheben war der Gedanke, den er ganz herrlich ausführte; ein hoher Cylinder steigt empor; gekuppelte Säulen mit vorgekröpftem Gebälk schließen die Fenster ein und erscheinen als die tragenden Kräfte; über ihnen schwingt das Profil der Wölbung sich bis zur krönenden Laterne, sodaß der Scheitel der Riesenkuppel 407 Fuß über dem Boden schwebt; ihr Durchmesser beträgt 140 Fuß. Vom Meer und vom Gebirge aus meilenweiter Ferne sieht man sie ankommend zuerst und scheidend zuletzt mit ihrer wunderschönen Linie hoch im blauen Aether über dem niedern Getümmel der Erde ragen; sie beherrscht ganz Rom, und zieht man die capitolinischen Paläste hinzu, so hat Michel Angelo der Ewigen Stadt das Gepräge gegeben das sie neben den Ruinen des Alterthums in der Anschauung und Erinnerung der neuen Zeit charakterisirt. Er dachte an eine einfach große Säulenvorhalle, welche die Wirkung der Kuppel in der Nähe nicht beeinträchtigt hätte, was später geschah, als Carlo Maderno (seit 1605) ein Langhaus vorn anfügte und eine überladene Façade als ungeheuere Decoration vor dasselbe stellte. Die großartige Doppelcolonnade, durch die Bernini zur Peterskirche in schwungvoller Ellipse hinleitet, ist dagegen eine würdige Vorbereitung auf die Kirche, die im Innern durch die majestätischen Verhältnisse trotz aller spätern Verschnörkelung voll plumper Form und grellem Glanz den Eindruck des ruhig Erhabenen macht. Das Kassettenwerk am Tonnengewölbe der Decke, die Pfeiler mit ihren Nischen und Gesimsen sind für lange Zeit maßgebend geworden. Das riesige Detail der Ornamente aber schwächt die perspectivische Wirkung, und indem wir an die gewohnte Größe der Tauben, der Kinderengel denken und sie zum Maßstabe des Raumes nehmen, schrumpft seine kolossale Ausdehnung in unserm Gefühl zusammen und kommt bei wiederholtem Besuch erst allmählich durch die Reflexion zu ihrem Rechte. Der Flächeninhalt ist 199926 Quadratfuß; der des kölner Doms 69400, der des mailänder 110808, der der Paulskirche zu London 102620. — Von dem ursprünglich beabsichtigten Centralbau kann uns die genuesische Carignankirche

Galeazzo Alessi's eine Vorstellung geben; sie ist zur Zeit Michel Angelo's und unter dem Einfluß von Sanct Peter ausgeführt; im Aeußern gleichfalls später verunstaltet erscheint sie im Innern von harmonisch edler Wirkung, und erfüllt den Sinn mit reinem Wohlgefallen, aber von religiöser Feierlichkeit empfinden wir wenig. Burckhardt schreibt dem Zusammenwirken der zum Theil so ungeheuern Curven verschiedenen Ranges und ihrem Gleichgewicht in der Peterskirche das angenehm traumartige Gefühl zu, was man dort wie in keinem andern Gebäude der Welt genießt, und das sich mit einem ruhigen Schweben vergleichen läßt im Gegensatz zu dem unaufhaltsam raschen Aufwärts der Gothik; Santa Maria del Carignano nennt er ein Werk der rein ästhetischen Begeisterung für die Bauformen als solche, und für jede andere ideale Bestimmung ebenso geeignet als für den Gottesdienst. — Einfach edle Façaden der Hochrenaissance entwarf und vollendete Palladio, z. B. an der Kirche del Redentore in Venedig; der säulengetragene Giebel des antiken Tempels bildet die Vorhalle über dem Portal, und läßt der Kuppel ihre herrschende Bedeutung.

Während Italien die Renaissance im 15. Jahrhundert ausbildete, blieben die Nachbarländer noch beim gothischen Stil; doch führte die veränderte Sinnesrichtung, wie wir früher schon bemerkten, von der Höhe zur Weite, zum flachen und geschweiften Bogen, und nun klangen die neuen antikisirenden Formen decorativ in das Mittelalterliche hinein. Nirgends bunter, bewegter, üppiger als in Spanien. Dort waren die Mauren überwunden, das Land zu Einem Staate verbunden, Amerika entdeckt und zur goldspendenden Colonie gemacht worden; und all die Abenteuerlust, all der phantastische Drang, all das leidenschaftliche Lebensgefühl welches dadurch im Volk waltete, ergoß sich auch in die Kunst, und äußerte sich in dem rastlos überquellenden Formenspiel, das die gothischen, die maurischen Elemente mit denen vermischte die von Italien und von den Niederlanden herüberkamen. Die Spanier selbst haben diesen Stil am Wendepunkt der Zeiten unter Ximenes und Karl V. den der Goldschmiede, Plateresco, genannt. Ungezügelt durch maßvolle Klarheit gemahnt er mitunter an die Verwilderung der Renaissance ins Barocke; allein er hat eine kecke freudige Frische voraus und die vertrauten Linienzüge der Araber wie des christlichen Mittelalters tauchen anmuthig immer wieder auf wie lieb gewordene melodische Motive aus wogendem Tönegewirr. Die Höfe der Klöster und Schlösser sind nach orientalischer Sitte die Lieblingsstätte

dieses Stils. Die Stockwerke öffnen sich in prachtvollen Hallen eine über der andern, eine reicher als die andere; unten stützen noch senkrechte Säulen, oben gehen ihre Windungen in phantastische Capitäle über, und die Bogen werden zu Fruchtschnüren und Laubkränzen, während sie unten mit Zacken umsäumt, mit spitzenartigen Ornamenten bekleidet sind. Darüber schweben Greife und geflügelte Löwen, und in den Nischen stehen Heiligenbilder. Toledo und Valadolid, Salamanca, Alcala, Sevilla haben pracht- und prunkvolle Werke dieser Art.

Auch in Frankreich bezeichnet eine Mischarchitektur den Uebergang aus dem Mittelalter in die Neuzeit. Selbst die italienischen Künstler, die Franz I. berief, drangen noch nicht durch, man hielt an der heimischen Grundlage fest, behandelte aber das Detail im Geschmack der Renaissance. Da steigen die Strebepfeiler an der Kirche Saint Pierre zu Caen empor, aber wie korinthische Pilaster decorirt, die Fialen werden zu Candelabern, und Arabesken umsäumen die Fenster. Erquickt uns hier die übersprudelnde Lebensfülle der Phantasie, so zeigt sich später im Kirchenbau der unkünstlerische Bruch zwischen dem Innern und Außern, wenn jenes gothisch bleibt, an der Façade aber der Architrav- und Säulenbau der Renaissance in mehrern Stockwerken aufgethürmt wird, und die Decoration wunderlich wirr Altes und Neues durcheinanderwirft. Der Adel behielt noch lange in der Erinnerung an seine feudale Macht die Unregelmäßigkeit seiner Schlösser bei: Rundthürme wechseln mit den geraden Wänden, aus denen wieder Erker hervorspringen; Spitzgiebel durchbrechen, abenteuerliche Kamine überragen die Dächer; aber die Fenster werden von antikisirenden Pilastern, ja von Karyatiden umgeben, und horizontale Gesimse gliedern die Stockwerke. Man wird an Schreinerarbeit erinnert, man sieht zugleich wie allmählich das elegante Hofleben in die mittelalterlichen Burgen einzieht und sie für seine Bequemlichkeit einrichtet. Von der Loire aus hat diese Weise sich verbreitet; das Schloß Chenonceaux zeigt sie am erquicklichsten, das von Chambord am gegensätzlichsten in den nüchternen Wänden und dem kraus verworrenen Dachwerk.

England behielt seine mehr geradlinig behandelte Gothik, und die Verbindung griechischer Säulen mit dem gedrückten Tudorbogen am Cains-College zu Cambridge blieb vereinzelt.

Auch in Deutschland bewahrten die Häuser der Reichsstädte die herkömmliche schmale hohe Gestalt mit dem bekrönenden Giebel, aber zwischen den aufstrebenden Pilastern machen sich die Horizon-

talen der einzelnen Stockwerke wenigstens als Basislinien der Fenster geltend, und das Detail wird im neuen Geschmack ausgeführt. Schlösser aus dem 16. Jahrhundert, die Residenz zu Freising, die Trausnitz bei Landshut weisen jedoch auch gothische Formen nicht zurück, und die herkömmliche malerische Mannichfaltigkeit überwiegt die streng zusammenfassende Einheit. Höfe mit Arcadenreihen in mehrern Stockwerken werden mit antiken Formen gebildet, nicht blos in Schlössern wie zu Stuttgart, Landshut, Offenbach, auch im bürgerlichen Hause der Peller, der Funk in Nürnberg. Die reinere italienische Art zeigen die Geltenzunft, der Spießhof in Basel; in München ward sie durch aus der Fremde berufene Künstler gepflegt; anderwärts aber zeigt die deutsche Renaissance die Mischung der Spätgothik mit der neuen Weise, die sich den klimatischen Bedingungen der Heimat und der volksthümlichen Anschauungsweise anpassen und fügen muß, und so haben wir vielfältig zwar nicht das ungetrübte Walten des Schönheitssinnes und der ästhetischen Folgerichtigkeit, aber dafür die erste vom Leben selbst getragene Ausgleichung des deutschen und antiken Geistes. Maler wie Burgkmaier und Holbein verwertheten die Renaissance zuerst auf ihren Bildern, und von Holbein ließ man in Basel mit gemalten Façaden die Häuser zieren, während Augsburg und München in farbigem freiem Bilderschmuck prangten; Maler entwarfen Geräthe in sinnreichem Formenspiel mit jugendfrischer Gestaltungslust. Daraus entwickelte sich die innere Ausstattung mit thönernen Kachelöfen, mit getäfelten Holzdecken, mit Schränken und allerlei Geräth, an welchem die Schlosser, die Tischler ihre Kunstfertigkeit bewährten. Von daher wurden dann auch wieder Verzierungen der Beschläge und des Riemenwerks auf die Façaden übertragen, ein immerhin spießbürgerlicher Ersatz für das anmuthige Ranken- und Laubwerk, das wieder die vorzüglichern Meister, wie die Waffenschmiede in Augsburg und München so meisterlich behandelten. Nicht ein Königshof, nicht große Baumeister gaben in Deutschland für das Ganze den Ton an, wie in Frankreich, in Italien; vom Bürgerthum, vom Handwerk aus entwickelte sich die Kunst in reicher Mannichfaltigkeit. Mit eigener Triebkraft stieg sie da und dort zu classischer Schönheit empor. So kann der Otto-Heinrichbau des heidelberger Schlosses (1556—59) sich der Marcusbibliothek von Sansovino und dem Louvrehof von Lescot an die Seite stellen; Kaspar Fischer und Jakob Leyder sind als die fürstlichen Baumeister im Vertrag mit dem Bildhauer unterzeichnet.

Wir sehen die Frührenaissance in phantasievoller Entfaltung. Die Façade ruht auf einfach kräftigem hohen Sockel; drei Stockwerke sind durch antik ornamentirte Friese kräftig hervorgehoben und geschieden; einfachere Pilaster im untern, reicher geschmückte im mittlern, Halbsäulen im obern Geschoß erscheinen als die Träger des Gebälks und gliedern die Fläche der Wand; sie rahmen stets zwei Fenster ein, die wieder eine Nische mit Standbild in ihrer Mitte haben; die Fenster selbst sind zierlich reich bekrönt, und die Mitte ist im Untergeschoß durch ein vorspringendes Portal ausgezeichnet, zu dem die Treppen von rechts und links hinansteigen. Klarheit der Grundgestalt und reiche Fülle des Einzelnen eint sich zu harmonischem Wohllaut. Entschiedener in der vaterländischen Höherichtung, derber in den Formen ist der Friedrichsbau; beide wetteifern der Plastik eine Stätte zu bieten und erhöhen dadurch die architektonische Wirkung.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts, hier früher dort später, sehen wir dann auch außerhalb Italiens die Entwickelung des strengern classischen Stils oder der Hochrenaissance, wie sie in Rom sich gestaltet, wie namentlich die Theoretiker Serlio und Palladio sie auf bestimmte Regeln gebracht. So greift sie denn in Spanien ermäßigend, ja mit harter Strenge in das übersprudelnde Formenspiel. Schon Karl V. baut einen Palast neben die Alhambra, und stellt einen trockenen Ernst ihrer farbigen Heiterkeit entgegen. Inmitten liegt ein kreisrunder freier Raum; ihn umgibt eine dorische Säulenhalle; ionische Säulen gliedern die Façade des obern Geschosses; die Fenster zwischen ihnen prangen noch in buntem Schmuck. In ähnlicher Weise sind die Kathedralen von Granada und Malaga behandelt. Dann bauten Juan de Toledo und Juan de Harrara für Philipp II. den Escorial, eine Verbindung von Kloster, Kirche und Schloß, wie sie den Geist dieses bigoten Tyrannen charakterisirt, finster und starr, ein Riesenwerk aus Granitquadern. Das Ganze, ein Rechteck, ist 580 Fuß tief, 644 Fuß breit; viereckige Thürme bezeichnen seine Ecken; in der Façade steht auf der einen Seite die Kirche, auf den andern Seiten sind die einfachen Massen durch vorspringende Portalbauten unterbrochen; im Innern liegen Kloster, Höfe und Wirthschaftsgebäude; das Ganze überragen zwei Thürme und die Kuppel der Kirche, deren gewaltige Pfeiler im Innern mit dorischen Pilasterstreifen und dorischem Fries versehen sind und ein Tonnengewölbe tragen. Wie heiter und lebensreich in maßvoller Schönheit erscheint dagegen das Meisterwerk französischer

Renaissance, die Westseite des Louvrehofes in Paris von Pierre Lescot aus der Mitte des 16. Jahrhunderts! Korinthische Pilaster gliedern zwei stattliche untere Stockwerke; sie tragen ein zierliches Halbgeschoß, aber in der Mitte über den Portalen erhebt sich ein viertes Geschoß, drei große rundbogige Fenster zwischen Karyatiden, die das Gebälk eines Giebels stützen, hinter welchem das Dach kuppelartig sich wölbt. So ist auch hier in der Betonung der Mitte, in der Symmetrie der Seiten das klare Maß gegeben, um das nun die reiche Gliederung, die geschmackvolle Fülle der Ornamente reizend sich ausbreitet. Viel trockener und schlichter erscheinen die spätern Tuilerien von Philibert Delorme und Jean Bullant. Das Stadthaus in Paris ward unter dem bürgerfreundlichen Heinrich IV. vollendet. Die Gemeinden erfreuten sich endlich des Friedens, und um Grundformen voll tüchtiger Energie entfaltete sich eine prachtvolle Decoration in den öffentlichen Gebäuden der Städte La Rochelle, Lyon und Rheims. Der Wiederhersteller des Staats, der die Finanzen ordnete und das Volkswohl hob, wandte sich zunächst auf das Zweckmäßige, und wenn es selbst mit nüchterner Klarheit ausgesprochen ward, so hielt diese die Verirrung ins Barocke fern.

Rathhäuser mit Sinn für Großräumigkeit und Strenge des Stils bauten in Deutschland Holzschuher zu Nürnberg, Holl zu Augsburg; das kölner erhielt einen reichen und geschmackvollen Vorbau, zwei Bogenhallen übereinander mit reicher Gesimsbekrönung. Danzig glänzt durch Renaissancefaçaden seiner stattlichen Wohnhäuser, München durch elegante Höfe im Innern seines Schlosses. Solche verlangte der städtische Palast im Süden, in Spanien und Italien, während dagegen die Landsitze der Großen und Reichen in England mit Flügelgebäuden sich ins Freie erstrecken, aus vielen Fenstern Aussichten bieten und in die Naturumgebung und die malerische Parkanlage mit ihrer Mischung gothischer und Renaissanceformen und Ornamente ebenso einklangvoll sich einfügen wie die in strengerm und einfach klarem Stil behandelten italienischen Villen in die geradlinig geregelten Gartenanlagen.

1977. CARRIERE (Moriz).—Renaissance und Reformation in Bildung, Kunst und Literatur. Ein Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geistes von Moriz Carriere. Zweite neu durchgesehene Auflage. *Leipzig, F. A. Brockhaus*, 1873, in-8°, br.

C'est le vol. IV. de «Die Kunst in Zusammenhang der Culturentwickelung». Citations sur Camões (pp. 266-270).

Report for week ending April 14, 1928.

This week I finished the odds and ends of the Spanish Escoto material, forwarding those not entered last week.

I have started on the SAL Escoto.

I spent about an hour looking over the Escoto manuscripts.

Aufschwung der bildenden Kunst im 15. Jahrhundert.

A. Der deutsche Realismus seit van Eyck.

Die von Flandern ausgehende neue Richtung der Malerei zeigt uns das germanische und christliche Element in ihrer Durchdringung am reinsten und noch ohne die Einwirkung der Antike, die in Italien waltet; fortwährend bietet die Religion den Stoff und Gehalt der Bilder, aber in Bezug auf die Form und die Farbe ist den Künstlern das Auge für die Wirklichkeit aufgegangen, und die persönliche Eigenart der Charaktere, der Ausdruck der bestimmten Gemüthsbewegung wie die Naturumgebung wird mit einer Schärfe und Treue wiedergegeben, welche diese Werke wiederum in einen Gegensatz zu der hellenischen Plastik bringen ähnlich dem welchen der gothische Dom zum dorischen Tempel zeigte. Statt jugendblühende Götterideale zu schaffen, welche das Allgemeingültige und Wesenhafte in einfach großen Linien harmonisch klar veranschaulichen, statt edle Männer noch edler zu halten, und die Natureindrücke des Flusses, des Waldes in entsprechender Menschengestalt darzustellen, erfaßt man die absonderlichen Eigenheiten der Charaktere auch mit ihren Härten und Ecken und mit den Furchen welche der Kampf ums Dasein in das Antlitz gegraben, leiht dem Heiligen ganz individuelle Züge, versetzt die biblischen Gestalten in die eigene Natur, kleidet sie in das Gewand der Gegenwart, führt sie in das deutsche Familienzimmer ein, und zeigt so zugleich wie man die Thatsache des Heils nicht als eine vergangene Geschichte, sondern als ewige und lebendige Gegenwart auffaßt. Wie das Herz sich an volksthümlichen Liedern von Christi Geburt und Tod erbaut, so macht die Kunst nun Ernst mit der Fleischwerdung des Wortes; wie bei Dante gesellt sich zur Tiefe des Gedankens der Realismus der Darstellung, und das Symbolische erscheint in der Wirklichkeit selbst. Und wie Dante ist Hubert van Eyck (1366—1426) zugleich der Anfänger und Vollender, ein Genius von solcher Mächtigkeit daß er das eigenthümlich deutsche Kunstnaturell voll und ganz ausspricht, und für seine Auffassung auch die neuen Ausdrucksmittel der Technik schafft, wie der Dichter sich und seinen Nachfolgern die Sprache bereitete.

Den Boden der Kunst gewährte die Blüte der flandrischen Städte, denen die Oberhoheit glanzreicher burgundischer Fürsten mehr den Frieden sicherte als die Freiheit im Innern beschränkte. Der Malerei hatte die spätmittelalterliche Sculptur in Tournay und Dinant mit der Hinwendung auf Naturwahrheit vorgearbeitet, und die Art wie van Eyck Statuen oder Ornamente von Stein, Metall oder Holz in Farbe wiedergibt bezeugt daß sein Auge sich an der Plastik geübt hatte, sowie die Anwendung des Oels beim Anstrich von Schnitzwerken ihm den Anstoß geben konnte dasselbe nun auch zum Bindemittel seiner Farben zu nehmen und sie so zu bereiten daß sie rasch trocknen ohne die Geschmeidigkeit zu verlieren. Die Technik verstand es verschiedene Farbentöne nicht blos nebeneinander, sondern ineinander zum Accord zu stimmen, die Untermalung durch die obere Schicht durchschimmern, das Ganze in einem Guß erscheinen zu lassen, und nun erst konnte die Kunst mit den Lichteffecten der Natur im Helldunkel und in Reflexen den Wettkampf aufnehmen. Daß die Erfindung wenn auch vorbereitet doch neu war wie die Entdeckung des Columbus, beweist die Bewunderung mit der man sie in ganz Europa begrüßte.

Nach dem großen inschriftlich beglaubigten genter Altarwerk ist nun auch in einem ähnlichen frühern Gemälde zu Madrid die Hand Hubert van Eyck's erkannt worden. Am Brunnen des Lebens stellt es den Sieg des Christenthums über das Judenthum, des Neuen Bundes über den Alten dar. Gothische Architektur ist der Hintergrund, und symmetrische Strenge der Composition die Basis für die freie Entfaltung des Individuellen. In der obern Hälfte thront Gottvater zwischen Maria und dem Evangelisten Johannes, und vor ihm steht das Symbol des erlösenden Todes Jesu, das Lamm. Engel singen den Vers des hohen Liedes, der die Geliebte dem Gartenbrunnen vergleicht, dem Born lebendiger Wasser welche vom Libanon fließen. Unten aber ergießt sich der Quell des Heils in ein Becken, und rechts sehen wir von Kaiser und Papst geführt die verehrende Christenschar voll Seelenglück und Frieden, links den Hohenpriester mit verbundenen Augen unter einer Gruppe voll Entsetzen durch den Donner des Gerichts, das über die kommt welche den Messias verschmäht haben. Schon dies Gemälde zeigt das Augenblickliche in der Empfindung und Bewegung wie das Bildnißartige in den Zügen, es zeigt einen Künstler der nicht mehr nach der Art der Schule

das kindlich reine gläubige Gemüth allein zum Gefäße des Himmlischen macht, sondern in der Mannichfaltigkeit von Charakteren auch des Bösen, Trotzigen, Rohen sich bemächtigt, gleich einem Weltrichter Herz und Nieren prüft, und das Innere hervorkehrt, die eigenthümliche Entwickelung und die besondere Natur eines jeden in seiner Erscheinung darthut. Doch in noch höherm Maße finden wir das alles an dem Altarwerk das Jodocus Vyts und seine Frau Elisabeth in die Kirche San Bavo gestiftet; dort ist noch der eine Theil, der andere im Museum zu Berlin. Die Erlösung, der Himmel der sich durch Christus der Welt aufgethan, der Zug der Menschheit zum Heiland ist der Inhalt des Innern, die Außenseite des Schreins zeigt über den Porträten der Donatoren, welche die beiden statuettenartig behandelten Johannes zwischen sich haben, die Verkündigung des Heils durch den englischen Gruß an Maria und durch je zwei Propheten und Sibyllen. Das Innere ist in eine obere Hälfte mit wenigen großen, und in eine untere mit vielen kleinern Figuren getheilt, jene die himmlische Seligkeit als das Ziel, diese das Ringen und Streben der Erde veranschaulichend. Oben thront in der Mitte eine Gestalt voll Majestät im Purpurmantel der Herrschaft, die Rechte segnend erhoben, das Scepter in der Linken, im Antlitz die Züge Jesu in ihrer liebevollen Milde gepaart mit unerschütterlicher Macht, unveränderlicher Ruhe, — das Ewige in ganz persönlicher Erscheinung: es ist Gottvater wie er sich in Christus offenbart nach seinem Wort: Wer mich siehet der siehet den Vater, es ist Christus als die sichtbare Erscheinung des Unsichtbaren. In Nischen ihm zur Seite und nach ihm hingewandt Maria und Johannes der Täufer, Repräsentanten der Weiblichkeit und Männlichkeit, jene hold und rein wie die Lilien und Rosen ihrer Krone, dieser in Kampf und Noth gestählt. Dann folgen rechts und links Gruppen musicirender und singender Engel, unter ihnen Cäcilie an der Orgel, und in dem Ausdruck religiöser Hingebung und Freudigkeit ist die Geberde der Tonbildung so treu wiedergegeben daß sie die hohen und tiefen Stimmen unterscheiden läßt. Die flandrische Musik, das harmonische Zusammensingen, hat hier seine Verherrlichung durch die Schwesterkunst erhalten. Endlich am Rahmen, hier Adam, dort Eva, die Stellvertreter der seligen Menschheit, nackt, durch Apfel und Feigenblatt an den Sündenfall mahnend, der die Erlösung nothwendig machte. Diese obern Gestalten heben sich von leuchtendem Goldgrund ab; auf den untern

Tafeln aber sehen wir den blauen Himmel mit seinen Wolken, die grüne Erde mit Blumen und Bäumen, Bergen und Städten, alles frei und in duftloser Klarheit ausgeführt: der Sinn für landschaftliche Schönheit und für ihr Zusammenwirken mit dem geistigen Fühlen und Thun der Menschen ist erwacht und feiert sogleich einen Triumph in der Kunst. Wir haben rechts und links zwei schmale Tafeln auf den Flügeln des Altarschreins; hier kommen zuerst die Streiter Christi mit wallenden Fahnen, dann die gerechten Richter, diese und jene zu Roß, diese milder, sinniger, jene stolzer, energischer; selbst die Pferde sind ähnlich individualisirt und ihr Sattelzeug gibt gleich der Tracht der Reiter ein anschauliches Bild der glänzenden Zeit. Noch ergreifender wirken rechts vom Beschauer zuerst die Büßer, ein feierlicher Zug von Einsiedlern, an die sich Maria Magdalena mit einer andern Büßerin anschließt, und die Pilger, denen der riesige Christophorus mächtig voranschreitet; sie kommen aus südlicher Palmengegend, Anachoreten aus einer Bergesschlucht, die uns an die Pyrenäen denken läßt, während die deutsche Natur auf dem Gemälde gegenüber zu erkennen war. Ernste Haltung, feurige Begeisterung, andächtige Milde und Zorneseifer gegen das Böse stuft den Eindruck ab; in diesen Gesichtern erkennt man die Furchen der Sorge, des Grams, ahnt man die Anfechtungen der Sünde, die das Herz bestanden und überwunden hat, ja bei einigen sind dieselben noch vorhanden. So ziehen sie also von rechts und links heran zum Mittelbilde, wo andere schon gefunden haben was sie suchen. Denn auch hier springt in der Mitte der Quell des Lebens, und darüber steht auf einem von Engeln umknieten Altar das Lamm und läßt sein Herzblut in einen Kelch strömen, und über ihm schwebt strahlend die Taube. Im Hintergrunde stehen Gruppen von Märtyrerinnen und Märtyrern mit Palmen, die Bewohner des neuen Jerusalems auf dem Berge am Horizont, und im Vordergrund knien rechts und links die Propheten und Apostel, und stehen Geistliche und Laien mannichfach nach Alter und Sinnesart, aber alle durchdrungen von dem einen Gefühl der Hingebung an Gott in der Verehrung seines Sohnes.

Hubert van Eyck steht auf einem Höhenpunkte wo die Principien zweier Zeitalter zusammentreffen, und gleich einigen andern großen Menschen ist es ihm auch gelungen sie zu vereinigen. Der bedeutende Gedanke, der architektonische Aufbau des Ganzen, die ruhige Hoheit der obern Gestalten zeigen die Vorzüge altchrist-

licher Kunst; und ihnen gesellt sich nun der Reichthum des Lebens, der durch den Sinn für das individuell Persönliche jetzt von der Malerei ergriffen wird, gesellt sich die Naturwahrheit in der Zeichnung und Modellirung, die Kraft und Harmonie der Farbe; Strenge des Gesetzes und mannichfache Lebendigkeit, hohe Auffassung und feine Ausführung einen sich in der Composition; und wenn in den Außendingen, in der Gewandung die Stoffe betont werden, so herrscht doch noch ein einfach schwungvoller Faltenwurf ohne knitterige Brüche. Das Wirkliche, Gegenwärtige wird scharf und klar ergriffen, aber es wird nicht äußerlich nachgeahmt, sondern im Lichte der Ewigkeit betrachtet und dargestellt. Die Charaktere sind lebensfähige Menschen und geben sich ganz wie sie sind in Antlitz, in Haltung und Geberde; der Meister verflicht sie nur noch nicht in dramatische Handlung, sondern er stellt sie in erhabener Ruhe oder in der gemeinsamen Stimmung der Andacht, ich möchte sagen in episch plastischer Weise dar.

Hubert war gestorben ehe das genter Altarwerk fertig geworden; sein Bruder und Schüler Johann führte das Fehlende aus. Das war wol die ganze Außenseite, wo die Porträts vortrefflich, die Sibyllen aber Niederländerinnen und die Propheten ohne jene weihevolle Hoheit sind die ihnen und jenen Michel Angelo gab. Was ihm an Größe mangelt weiß Johann van Eyck durch miniaturartige Feinheit zu ersetzen und demgemäß waltet auch in seinen Werken idyllische Anschauung und lyrische Empfindung; er malt daher am liebsten kleine Madonnenbilder, und läßt die Mutter mit dem Kinde bald in einer Kirche und Halle thronen, bald unter Palmen oder Rosen in anmuthiger Landschaft sich wohlbehagen. Er malt ein Brautpaar in der wohnlichen Stube, und läßt einen Spiegel im Hintergrunde nicht blos die beiden von der Rückseite zeigen, sondern auch noch zwischen ihnen zwei andere durch die Thür eintretende Gestalten reflectiren. Die Schwester Margarete van Eyck verzierte Gebetbücher. Ueberhaupt sind die Illustrationen der Schule vorzüglich, und ihr Stil erscheint nicht blos da, sondern auch in gestickten Gewändern und gewebten Teppichen, welche die Kunstindustrie Burgunds bis in das folgende Jahrhundert und für ganz Europa aufs trefflichste herstellte. Andere geschätzte Schüler van Eyck's waren Peter Christophsen, Justus von Gent, Hugo van der Goes, und Rogier van der Weyden, der durch Genauigkeit der Details sich auszeichnet, aber im Streben nach scharfer naturtreuer Formbestimmtheit mitunter ins

Magere und Eckige verfällt. Gerade daß er sich nicht poesiereich in höhere Regionen erhebt, sondern bürgerlich schlicht das Leben darstellt, gab ihm vor andern seine weite Verbreitung, seine große Schülerschar. Die Geschichte Jesu, vornehmlich seine Geburt oder die Anbetung der heiligen drei Könige und seine Leiden wurden die Lieblingsgegenstände dieser Maler. Als jene morgenländischen Könige erscheinen burgundische Fürsten und Herren im Prachtgewand das sie wirklich trugen, und der Glanz ihrer Waffen und ihres Schmucks contrastirt mit der Armuth Joseph's, der bei Ochs und Esel stehend mit rührender Verwunderung auf die vornehmen Gäste blickt.

Mit reinem Schönheitssinne begabt, freier in der Bewegung und reicher an Erfindung, neben der Kraft der Männer auf das Holde und Liebliche der Frauen gerichtet und dadurch vor andern Genossen anmuthvoll erscheint Hans Memling. Er will nicht blos einen Moment hervorheben, er erzählt am liebsten die ganze Geschichte, sei es daß er um eine Hauptscene, wie die Kreuzigung, andere vor und nachfolgende Begebenheiten in kleinern Bildern reiht, sei es daß er auf einem und demselben Gemälde dieselben Personen in andern Situationen wieder vorführt. So sehen wir in den sieben Freuden Maria's die Anbetung der Könige im Vordergrunde, aber wir gewahren auch im Hintergrunde drei spitze Berge, auf deren Höhen sie nach dem Stern am Himmel blicken, und dann treffen sie an einer Brücke auf drei Wegen zusammen; sie ziehen weiter und stehen vor Herodes, und während der seine Soldaten aussendet und in Bethlehem die Kinder ermorden läßt, kommen die Weisen zu den Hirten; und wenn sie dem Neugeborenen gehuldigt haben, steigen sie wieder zu Pferde, reiten in eine Schlucht und schiffen endlich im Hintergrunde sich ein. Reizenderes, zarter Empfundenes, zierlicher Ausgeführtes kann man nicht sehen als jenen Reliquienschrein zu Brügge, dessen Seiten er mit der Legende der heiligen Ursula und ihrer Jungfrauen schmückte; sie kommen in Köln an, sie erscheinen in Rom, sie reisen wieder an den Rhein und sterben für ihren Glauben. Im größern Maßstab führte er den Johannesaltar aus (1479), und knüpfte dort an die Lebensgeschichte des Täufers eine Vision des Dichters der Apokalypse. Einer Anbetung der Könige gesellte er zwei Flügelbilder, auf welchen seine Landschaftsmalerei ihr Höchstes erreicht hat: Johannes steht in tagheller Gegend, wo quelldurchrieselte Wiesen und quellensprudelnde Felsen wechseln; Christophorus schreitet

durch die Flut und dunkle Felsenkluft mit dem Kind auf der Schulter, und während am Himmel eben die Sonne aufgeht, wird es auch Licht in seiner Seele.

Das herrlichste Werk dieser zweiten Künstlergeneration, das sich dem genter Bild des Meisters würdig an die Seite stellt, das danziger Jüngste Gericht wird doch wol eine Schöpfung Memling's sein. Die Composition, 1467 vollendet, ist aus altchristlicher Ueberlieferung durch mehrere Gemälde der Schule van Eyck's in ihr selbst gewachsen, namentlich war Rogier van der Weyden vorausgegangen; auf seinem Gemälde zu Beaune wie auf dem für Danzig thront Christus im Purpurmantel auf einem Regenbogen, die Rechte segnend erhoben, die Linke abweisend gesenkt; neben dieser zuckt ein Schwert, neben jener blüht eine Lilie. Vor Christus knien rechts und links Maria und Johannes, Engel blasen die Posaune des Gerichts, und die Apostel sitzen auf Wolken um es zu schauen. Unten in der Mitte steht der Erzengel Michael in goldener Rüstung und hält eine Wage, deren eine Schale sich senkt, während auf der andern eine zu leicht befundene Seele von ihm mittels eines Kreuzes in die Verdammniß gewiesen wird. Die Auferstandenen um ihn werden zu seiner Linken nach der Hölle gedrängt, die auf dem Flügelbilde dargestellt ist; Flammen schlagen aus Felsklüften, in welche die Verdammten von Teufeln gestürzt oder mit Haken hineingezogen werden. Dagegen zeigt der andere Flügel den Aufgang in das Paradies, und dort empfängt Petrus die Seligen, die von Engeln geleitet werden. Der Maler zeigt im Nackten ein weiter entwickeltes Naturstudium als irgendeiner seiner Vorgänger, er braucht kühne Bewegungen und Verkürzungen nicht zu scheuen, er weiß Kampf, Widerstand und Verzweiflung ebenso energisch zu schildern als Ergebung, freudiges Erstaunen und stille Beseligung. Dem Epos van Eyck's hat er ein ergreifendes Drama zur Seite gestellt.

Unter mehrern Holländern, wie Albert von Ouwater, Gerhard von Harlem ragt Dirck Stuerbout hervor, der in Löwen lebte und wirkte; er kommt in der Freiheit der Bewegung Memling nicht gleich, wohl aber in leuchtender Farbenklarheit und im charakteristischen Seelenausdruck. — An der Spitze einer dritten Generation steht Quintin Messys von Antwerpen, dessen Thätigkeit sich in das 16. Jahrhundert erstreckt; ihn soll die Liebe aus dem Schmied zum Maler gemacht haben. Seine Trauer um den Christusleichnam zeigt in den groß gedachten und groß ausge-

führten Gestalten einen gottergebenen Schmerz mannichfach abgestuft, eine Tiefe und Kraft der Erfindung die ihresgleichen sucht, während seine Madonnen voll heiterer Unbefangenheit ihr Kind herzen und küssen, und seine beiden Geldmenschen am Wechslertische bereits in das Genre hinüberleiten. Neben ihm schließt Gerard David († 1533) die van Eyck'sche Schule herrlich ab. Seine bisjetzt bekannten Madonnen entfalten wenige Motive zu immer größerer Vollendung, bis ein nun im Museum zu Rouen befindliches Altargemälde die charakteristische Kraft des Realismus, die volle Naturwahrheit in Miene und Ausdruck so lieblich und formenschön gestaltet, daß das Ganze in seinem stillen Frieden zu den weihevollsten Andachtsbildern gehört. Hier reicht die niederdeutsche Kunst ähnlich wie durch Holbein die oberdeutsche der italienischen die Hand.

Die flandrische Schule wirkte bald auf die nahen Rheinlande und auf Westfalen ein, und wie unter ihrem Einfluß der Idealismus des gothischen Stils seine kräftigen Blüten trieb, so drang nun in seine typischen Formen immer mehr individualisirende Naturwahrheit und modellirende Bestimmtheit ein. In dem Hochaltar den ein Meister für das liesborner Kloster malte ist das Feierliche, Typische mit der realen Charakteristik wohlverschmolzen. Eine Darstellung der Passion, die man nach ihrem Besitzer die Lyversbergische getauft hat, sowie eine Bilderreihe aus dem Leben Maria's, jetzt zu München, die den Goldgrund beibehält aber nach bildnißartiger Natürlichkeit strebt, lassen die neue Weise entschieden erkennen. Der Meister eines Altarwerks in Calcar geht zu lebhafterer Bewegung fort und stellt die biblische Geschichte ganz nach kirchlichem Gebrauch und im Gewande seiner Zeit dar. Aus der Kirche Sanct Maria im Capitol zu Köln und aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts endlich stammt jener Tod der Maria, nach welchem ein anderer Meister genannt wird, der die selig Entschlafene in ihrer verklärten Ruhe dem stillen Schmerz wie der ceremoniösen Thätigkeit der Apostel entgegenstellt, und das Ganze völlig wie eine Sterbescene aus dem unmittelbaren Leben, aber voll inniger Empfindung und mit reichem Schönheitssinn in der Composition behandelt hat.

Auch Oberdeutschland erfuhr den Einfluß Flanderns. Moser in Weil strebte schon der neuen Richtung zu, hervorragende Meister wie Herlen und Schongauer bildeten sich unter Rogier van der Weyden, und die Altarschreine die den eigentlichen Mittelpunkt

der Kunstübung ausmachen, heißen niederländische Arbeit. Sie verbanden Sculptur mit Malerei; das Innere bot den Raum für einige größere in Holz geschnitzte Figuren oder für viele kleinere in Gruppen und Reliefs; die beiden Seiten der Flügelthür wurden gemalt. Die Plastik war es müde geworden der gothischen Architektur zu dienen und diese typisch lächelnden Engelsgesichter, diese weichwallenden Gewänder zu wiederholen; der realistische Zug nach Individualität und scharfer Charakteristik der Gesinnung und Bewegung hatte sie erfaßt, und zur tonangebenden Kunst der Epoche, zur Malerei, geführt; sie nahm die Farbe und für die Gewänder eine reiche Vergoldung mit eingepreßten Mustern zu Hülfe, sowol um auszubessern was in Form und Ausdruck mangelhaft geblieben, als auch ihre Arbeit mit den sie umgebenden Bildern in Einklang zu setzen. Diese aber nahmen von der Plastik wiederum die eckige magere Behandlung des Nackten an, sowie die Brüche und knitterigen Falten der Gewänder, die weniger der Gestalt und Haltung des Körpers, als der Laune des Künstlers folgen, sodaß ihre Figuren so oft den Eindruck machen als ob sie in Holz geschnitzt wären. Denn der Sculptur fehlte das Vorbild der Antike, die Außenwelt aber bot eine bunt überladene Pracht und Menschen die sich eben aus den Engen des zünftigen Sonderwesens herausrangen, aber noch nicht zu humaner Durchbildung gelangt waren. Sehr gut sagt Lübke: „Daß die alten deutschen Meister das Schöne welches sich wirklich ihrem Auge bot, unübertrefflich lebenswahr darzustellen vermochten, das beweist noch jetzt so manches liebliche Mädchengesicht, so mancher energische Charakterkopf auf Gemälden, in Holzschnitzereien und Steinarbeiten. Aber die Plastik bedarf mehr als des Kopfes; sie muß auf eine harmonische Auffassung des ganzen Körpers bedacht sein. Nun liegt es aber am allerwenigsten im deutschen Wesen die ganze Gestalt zum rhythmisch bewegten Träger der Empfindung zu machen. Mag die Bewegung der Seele im feucht schimmernden oder strahlenden Auge, im lächelnden oder schmerzlich zuckenden Mund, im gesteigerten Incarnat des Antlitzes sich hervordrängen, — wir vermögen ihr dort nicht zu wehren: aber die übrigen Glieder sollten gleichsam nicht wissen was die Seele bewegt und im Gemüthe sich spiegelt. Die Heiligkeit der Empfindung erschiene uns profanirt, wenn sie den ganzen Körper zum Ausdruck mit fortreißen, und sich in Geberde, Stellung und leidenschaftlicher Bewegung überall schwungreich äußern wollte. Die lebensvolle

Rhythmik mit der sich bei den romanischen Nationen jede innere Wallung in der ganzen Gestalt offenbart, würde uns als etwas Theatralisches erscheinen, und würde es für uns auch sein. Damit ist aber ausgesprochen wie wenig der Bildhauer bei uns an höchsten plastischen Motiven findet." — Hierzu kommt daß die Individualität der Menschen selbst sich in ihrer Laune geschmacklos geltend machte. Stutzer mit entblößtem Halse und Arm wandelten neben ganz verhüllten Damen; die Männer zwängten sich in enge Kleider, ihre Formen wurden dadurch mager, ihre Bewegungen steif und eckig, und das ging wieder auf die Holzschnitzerei, auf die Malerei über. Ja man kam bis zur getheilten Tracht, die die Männer von oben in doppelte Farben zerlegte und in die Symmetrie des Körpers den Widerspruch der Farben brachte. Dagegen trugen die Frauen schwere Prachtstoffe, welche die Körperformen bauschig verhüllten. Das Absonderliche, das Abenteuerliche gipfelte im Kopfputz; nicht blos hieß es: wie viel Köpfe, so viel Sinne, sondern auch: so vielerlei Mützen, Hüte und Hauben. Und kraus, unruhig, bunt war daneben die Ausstattung des Hauses. Die Geräthe nahmen phantastische Gestalten an, die ihren Zweck nicht aussprachen; denn wer trinkt aus einem Ochsen, und was hat ein Pferd auf einem Tafelaufsatz zu bedeuten? Das Ornament der Schmucksachen aber wie der Holzmöbel war vom gothischem Stab- und Laubwerk entlehnt. Die bildenden Künstler standen in Deutschland innerhalb der Anschauung des Verfalls und der Auflösung des Mittelalters, und noch ein Dürer ward dadurch beengt und um der Lebenswahrheit willen in seinem Schönheitssinne beeinträchtigt, wie viel mehr seine Vorgänger.

Die puppenhaft kleinen Figuren der gemalten Schnitzereien konnten den Formensinn nicht läutern, vielmehr führten sie dazu das derb Charakteristische bis zum Fratzenhaften zu verstärken. Im Vordergrund sind sie rund herausgearbeitet; der Mittelgrund ist Hochrelief, die landschaftliche Form flach behandelt. Die Figuren wirren und drängen sich; A. Springer nennt derartige Scenen aus der Geschichte Jesu in Holz übersetzte geistige Schauspiele jener Zeit, und als ich in Oberammergau das Passionsspiel sah, hatte ich besonders von den als lebende Bilder eingeschobenen Parallelen des Alten Testaments ganz den Eindruck solch gemalter Schnitzereien. Wie dann jenes Schauspiel das Heilige sich gern mit grotesker Komik würzt, so heben die Bilder um Christus seine Widersacher durch den Contrast des Gemeinen,

Rohen, Verschmitzten oder Bösartigen hervor. Und doch kommen nicht blos einzelne Werke zu größerer Schönheit, sondern überall haben wir wenigstens die Freude am Individuellen statt des conventionellen und dadurch hohlen und langweiligen Idealismus; jeder Meister arbeitet mit frischem Sinn, und stellt die Dinge dar wie er sie sieht; darum hat jeder auch einen andern Typus, unter dem er namentlich die Madonna darstellt, sodaß man darin wol ein Erinnerungsbild seiner Herzenserlebnisse, einen Ausdruck seiner Liebe vermuthen darf.

Gewöhnlich ist ein und derselbe Mann zugleich Maler und Bildschnitzer; aber der Meister hat seine Gesellen, denen er nach Maßgabe ihres Könnens Antheil am Werke gibt. In Nürnberg hat der fabrikmäßige Betrieb in der Werkstatt Michael Wohlgemuth's das Energische, handwerklich Tüchtige mit den Uebertreibungen der rohen und gemeinen Natur unermüdlich geübt und weit verbreitet. Dagegen milderte in Schwaben eine sanftere Empfindung auch die Härte der Formen und erreichte eine wohlthätige Harmonie des Ganzen. Herlen von Nördlingen bewahrte noch ein Element des Feierlichen und Großen in der Anordnung der etwas eckigen Figuren. Bartholomäus Zeitblom von Ulm zeichnet sich durch edle Einfachheit aus; Bilder in größerm Maßstabe, wie Valentinian's Martyrium in Augsburg, geben der tiefen Empfindung des Gemüths einen ergreifenden Ausdruck. Um der Redlichkeit und Schlichtheit seines ganzen Wesens willen, das ihn selbst und seine Gestalten nicht recht zu entschlossenem Hervortreten kommen läßt, hat ihn Waagen einen besonders deutschen Meister genannt. Bei Hans Holbein dem Aeltern, einem viel und rasch arbeitenden Künstler, gewahren wir bereits den Gegensatz des Edeln und Reinen in Christus und den Heiligen mit der rohen und gemeinen Natur der Widersacher in einem humoristischen Contrast, und unter den letztern begegnet uns einer mit dämonisch scharfgeschnittenem Profil in grüner Jägertracht mit der Hahnenfeder auf dem Hut, der die geistige Bosheit mit einem an den Junker Satan des Volksglaubens anklingenden phantastischen Zuge vertritt. Aus der Schule von Ulm stammt ein Meisterwerk, der Hochaltar von Blaubeuren, der dem Ende des 15. Jahrhunderts angehört. Den Schrein umgibt und bekrönt ein zierlich reiches vergoldetes Schnitzwerk, und die Vorderseite zeigt außen Gemälde der Passion, die Rückseite Bilder von Päpsten, Bischöfen, Heiligen;

öffnen sich die Thüren, so befinden sich auf der Innenseite Gemälde auf Goldgrund, das Leben Johannes des Täufers darstellend, über geschnitzten Reliefs der Kindheitsgeschichte Jesu. Im Mittelschreine aber steht die Statue Maria's mit dem Kinde; schwebende Engel halten die Krone über ihrem Haupt, die beiden Johannes, dann Benedict und Scholastika stehen ihr zu Seiten, strahlend in Gold und Farbenpracht; der Plastiker hat dem Maler das feinere Detail für den Pinsel überlassen. Auf dem Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber überwiegt das Echtplastische in wenigen würdevollen Gestalten, während der des Doms zu Chur durch malerische Fülle des Schnitzwerks glänzt. Ein Prachtwerk in Oesterreich ist der Altar Michael Pachers zu Sanct Wolfgang, der zwar ein mangelhaftes Körperverständniß zeigt, aber die fränkische Weise durch poetische Auffassung und Schönheitssinn adelt. Das bairische Nationalmuseum enthält manch treffliche Arbeit, und bis an die Nordsee, bis nach Schlesien hin hat Lübke in seiner Geschichte der Plastik beachtenswerthe Werke aufgezählt, wobei auch er die hohe Werthschätzung des spätgothischen Altars zu Triebsees in Pommern stark ermäßigt.

Wo die Sculptur in Verbindung mit der Architektur blieb, hielt sie sich von der Uebermalung frei, und so finden wir immerhin auch tüchtige Werke die ihr Material, Holz und Stein, zeigen und durch die Form als solche ohne Farbenhülfe Höheres leisten als mit derselben. Jörg Syrlin der Aeltere ließ aus den architektonischen Zierformen an den Chorstühlen des ulmer Münsters die Brustbilder von heidnischen Weisen und Dichtern neben hebräischen Patriarchen und Propheten, von Sibyllen neben biblischen Frauen und Aposteln oder Heiligen hervortreten; er wußte die Kraft der Charakteristik mit Anmuth zu mäßigen. Von Krakau kam Veit Stoß nach Nürnberg und bildete dort im Gegensatz zu dem grellen Realismus Wohlgemuth's den plastischen Stil für die Statue wie für das Relief in einfach größern Zügen, in lieblich heiterer Empfindung aus. Seine Madonnen verbinden Würde und Huld, seine kleinen Reliefs in den Medaillons des Rosenkranzes der Lorenzkirche, auf der Rosentafel in der Burgkapelle sind zierlich fein, und das knitterig Kleine, dem großen Zug und Wurf der Falten untergeordnet, dient ihm zur Belebung. Auch die Madonna und die Apostel der Kirche zu Blutenburg bei München zeigen einen Meister der durch edle Empfindung den Realismus der Formen adelt, während die Narren im Rathhaussaal in der

Faschingslaune die einseitig derbe Schärfe der Charakteristik zu parodiren scheinen.

Die Steinsculptur ward schon durch ihr Material zu einem breitern Stil und zu größerer Schlichtheit hingewiesen; so zeigt sie sich an Kirchenportalen und Kanzeln wie an Grabsteinen. Von letzterm sei der von Kaiser Ludwig dem Baiern genannt; das Porträt der in ruhiger Majestät thronenden Gestalt eint Naturtreue mit Stilgefühl, das zierlich reiche Beiwerk ist dem mächtigen Gesammteindruck untergeordnet. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wirkte Adam Kraft zu Nürnberg. Der deutschbürgerliche Charakter schlichter Tüchtigkeit und treuherziger Wahrheit in Empfindung und Form ist sein eigen, mag er nun die Maria in Statuen und Reliefs mit holder Milde im Mutterglück, mit stillem Weh im Mutterschmerz darstellen, oder in der Leidensgeschichte Jesu auf den sieben Stationen wie auf dem Schreyerischen Grabmal an der Chorwand der Sebalduskirche die Seelenbewegung maßvoll in der Handlung und Geberde veranschaulichen und überall den Heiland auch durch klare Form aus dem mehr verworrenen Treiben und Drängen der gemeinen Welt hervorheben; oder mag er endlich am Sakramentshause der Lorenzkirche und an der Stadtwage das Porträtmäßige wie das Genrehafte frisch erfassen und energisch ausprägen. — Eine verwandte Richtung verfolgte Tilman Riemenschneider zu Würzburg, dessen Grabdenkmale durch edle Auffassung vornehmlich der ruhenden Gestalten hervorragen, während er dem bewegten Leben gegenüber befangen bleibt; aber jugendschöne Köpfe mit wallenden Locken haben bei ihm gern im Ausdruck einen Anflug von Wehmuth, der durch seelenvolle Innigkeit anzieht. Kaiser Friedrich's III. Grab im wiener Stephansdom von Nikolaus Lerch ist das glänzendste Werk der Epoche, in gothisch architektonischer Gliederung reicher an Figuren und Reliefs als an Geist und Anmuth.

Blicken wir wieder zur Malerei zurück, so hatte ihr die Gothik die großen Wandflächen entzogen; darum fehlten zwar den Mauern ihre Bilder nicht, nur entwickelte sich kein Frescostil in jener Würde und Größe die wir in Italien bewundern, vielmehr fehlte im kleinern Raum hier die Durchbildung welche man in der Oelmalerei gewohnt ist. Dagegen fand die niederländische Miniaturmalerei in Baiern durch Furtmayr eine glückliche Aufnahme, indem er mit poetischem Sinn nach Idealität strebte, während er die Formen naturwahr zu zeichnen, die Farben glänzend aufzu-

tragen wußte. Eigenthümlich ist seine Richtung auf das lieblich Zarte ausgeprägt, wenn er in den Blättern zum Hohenlied aus den Liebenden zwei Jungfrauen macht und so die erotische Glut in das Schwesterliche, mädchenhaft Holde abdämpft, recht im Contrast zu den von Mächselkircher und Genossen in München ausgeführten Staffeleigemälden, die sich in phantastischer Uebertreibung des Gemeinen ins Häßliche gefallen um die edeln Charaktere hervorheben zu können.

Die Glasmalerei machte technisch den Fortschritt daß sie die Umrisse nicht mehr einfach colorirte, sondern durch hellere und dunklere Farbentöne die Gestalten modellirte, und ausgedehnte handlungsreiche Compositionen mit perspectivisch vertieften Hintergründen die ganze Fensterbreite einnehmen ließ. Ihre Arbeiten wurden selbständig, und den architektonischen Stilgesetzen entfremdet verloren sie die ursprüngliche Bedeutung einer herrlichen Decoration; statt daß früher kleinere Bilder mit ruhigen Gestalten symmetrisch und mit Rücksicht auf Farbenharmonie zum stimmungsreichen Accorde geordnet waren innerhalb des Maßwerks, durchschnitt dies jetzt die umfangreichen Darstellungen mit ihren größern bewegten Figuren, deren leuchtende Gewänder aus der Ferne gesehen einen bunten fleckigen Effect machen, während die landschaftliche Umgebung uns ins Freie hinauslockt, statt daß wir durch einen raumverschließenden lichtgewirkten Teppich im Heiligthum eingeschlossen sein wollen. Prachtvolle Fenster in Köln, Nürnberg, Lübeck zeigen die neue Weise in ihrer Blüte.

Von entscheidender Wichtigkeit für die deutsche Kunst endlich war daß mit der Buchdruckerkunst auch die Vervielfältigung der Zeichnungen durch Holzschnitt und Kupferstich in Uebung kam. Schon im Alterthum grub man Zeichnungen in Metallplatten um Kästchen oder die Rückseite von Spiegeln zu verzieren; in Italien stellte man das Niello her, indem man die vertieften Linien mit einem andersfarbigen Metall ausfüllte; aber sie abzudrucken war der neue Gedanke, und dies ist eine deutsche Erfindung die zu künstlerischen Zwecken zuerst bei uns verwerthet ward. Ebenso hatte man längst Stempel aus Metall oder Holz, welche Buchstaben oder Figuren erhaben stehen ließen, sodaß man die ihnen aufgestrichene Schwärze auf andere Gegenstände in ihrer Form übertragen konnte; man hatte derartige Muster, die man farbig auf gewebte Zeuge druckte; aber auf diese Weise Kunstwerke zu vervielfältigen, ja solche gerade hierfür zu entwerfen das war das

Neue und das Deutsche. Illustrirende Zeichnungen kamen nun im gedruckten Buch an der Stelle der gemalten Miniaturen in den Handschriften; Künstler, denen große Räume für monumentale Werke versagt waren, traten nun dadurch in die Oeffentlichkeit daß sie ihre Entwürfe durch Vervielfältigung zum Gemeingut machten, und in die Hütten sandten, wenn ihnen die Paläste verschlossen waren. So haben nicht blos im 16. Jahrhundert die Dürer und Holbein, so auch im 19. Cornelius und Schnorr, Kaulbach, Schwind und Richter sogleich für die Vervielfältigung gezeichnet und Illustrationen geschaffen, die ein eigenthümlicher Ruhm der deutschen Art und Kunst geworden sind. Der Künstler den es drängt seine Individualität auszusprechen, seine besondern Gedanken, seine Auffassungsweise der Dinge zu offenbaren, er braucht weder des Bestellers zu warten, noch sich dem kirchlichen Herkommen anzuschließen, sondern er zeichnet seine Composition auf Holz oder Metall, und führt sie eigenhändig aus, oder vertraut sie einem befreundeten Mitarbeiter zum Ausschneiden oder Eingraben. Aber nicht blos dieser Zeitrichtung das selbständig persönliche Fühlen und Denken auf originale Weise geltend zu machen kam die neue Erfindung entgegen — sagen wir lieber daß sie deren Frucht war, — sondern der Zug zum Phantastischen und Humoristischen, der im deutschen Gemüthe liegt, hatte hier sein geeignetes Darstellungsmittel. Der Nordländer ist in der langen düstern Winterzeit viel mehr auf sich selbst angewiesen seine innere Anschauung mit traumhaften Gestalten zu erfüllen, als der Bewohner des warmen heitern farbenhellen Südens, dem die Außenwelt in plastischer Klarheit gegenübersteht, dem sie das Schöne häufiger und reiner bietet, während jener vielmehr inne wird daß die Wirklichkeit dem Ideal der Seele gar oft widerspricht. Und so kommt er dazu dem Spiele seiner Gedanken und Empfindungen nachzugehen und seine Phantasien auch in eigenen phantastischen Formen zu gestalten, so kommt er dazu sich den Verkehrtheiten und Mängeln des Daseins verneinend gegenüberzustellen, und sich über sie zu erheben, ja an ihnen zu ergötzen, indem er ihre Blöße hervorkehrt, ihre Nichtigkeit aufweist und sie lächerlich macht. Diese Ueberlegenheit des Geistes, die sich bald in bitterer Ironie, bald in neckendem Humor bezeugt, gesellt sich wieder am liebsten jener frei schaltenden Einbildungskraft; aber gerade wo sie verbunden sind da schaffen sie Werke die der Innerlichkeit des Gemüths und seiner Dichtung angehören, die also eigentlich jener sorgsamen Durchbildung zur Lebenswirklichkeit, jener farben-

frischen Naturwahrheit der van Eyck'schen Schule nicht blos entrathen können, vielmehr ein anderes ihnen gemäßes Ausdrucksmittel suchen müssen. Und das finden sie in den flüchtigen Linien der Zeichnung, die dem Schattenspiele der innern Anschauungen folgen, und statt das Auge des Beschauers mit voller harmonischer Realität zu sättigen vielmehr die Phantasie zur Weiterthätigkeit anreizen.

Im Wendepunkte zweier Zeitalter drängte sich der damaligen Menschheit immer wieder die Vorstellung vom Wechsel der Dinge auf, und sie sahen den Tod überall auch in das blühende Leben hineingreifen; wie jene Geislerfahrten in krankhafte Tanzwuth übergingen, so schien der Tod das Alter und die Jugend, Mann und Weib, Hoch und Niedrig zum Tanze einzuladen und in schauerlicher Lust seinen Reigen aufzuführen. Daß der Mensch schon bei der Geburt das Handgeld des Todes empfängt, war ein beliebter Spruch, und früh schon erzählte das Mittelalter in einem französischen Gedicht von den drei Todten die der Einsiedler herankommen sieht: die furchtbaren Gespenster treten drei Lebenden, die ihnen hoch zu Roß in Pracht und Glanz begegnen, in den Weg mit den Worten: Was ihr seid das waren wir, was wir sind das werdet ihr. Daran hat der Maler im Camposanto zu Pisa angeknüpft (III, 2., 493). Ein Wandbild zu Clusone bei Bergamo aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stellte die drei Gerippe pfeilschießend auf einen Sarkophag, und vergebens boten die Großen der Erde, Papst und Könige, Geistliche und Laien ihre Kronen, ihre Schätze dar; darunter zog sich bereits ein Reigen der Todten und Lebendigen hin, wie ihn die deutsche Kunst liebte. So hatten auch im Schauspiel die Gerippe Männer und Frauen aller Art zum Tanz eingeladen, und die Wechselreden die sie pflogen schrieb man nach französischen oder deutschen Dramen unter die Gruppen, wenn die Künstler festhielten was die Bühne vorgeführt hatte. Anfangs war die Vorstellung milder: die Verstorbenen lockten mit Tanz und Spiel die Lebenden hinüber in ihr Reich, wie einst die Elfen gethan. Dann aber kam ein kecker Humor und eine schneidende Ironie in die Darstellungen, und es war nun der Tod selber der den Menschen auflauert, mit tollen Sprüngen sie fortreißt, sein schauerliches Spiel mit ihnen treibt. Der große Zug der Wandgemälde löste sich in Einzelgruppen, in selbständige Bilder auf, und gerade der Holzschnitt eignete sich für solche. Denn ward das Beingerippe neben die Wirklichkeit gestellt, und seine

phantastische Gestalt in gleicher Weise farbig ausgeführt wie die Menschen die der Tod sich holte, so war eine Vermischung innerer Anschauung und äußerer Realität nicht zu vermeiden, die aber sogleich alles Anstößige verlor, wenn man statt der Gemälde die bloße Zeichnung nahm, und in ihr der Künstler seinen Erfindungsreichthum und seinen Humor spielen ließ. Der Italiener malte ein großes figurenreiches Wandbild vom Triumph des Todes, unsere deutschen Meister schnitten eine Reihe von Einzelgruppen in Holz; jener erschüttert und erhebt das Gemüth im ernsten Contrast, diese befreien sich selbst und uns von der Noth und den Schrecken des Daseins durch die Ironie mit der sie die Eitelkeit des Irdischen hervorkehren und belachen, den Tod als den großen Gleichmacher, das allgemeine Schicksal darstellen.

Zur vollen Blüte kommen Holzschnitt und Kupferstich allerdings erst in der folgenden Generation durch einige große Meister, die gerade durch sie ihrer Eigenthümlichkeit genügen können. Das 15. Jahrhundert übte den erstern handwerksmäßig, es ergänzte die Figuren und was sie sagen sollten durch Beischriften, oder nahm sie als wirksames Veranschaulichungsmittel der schriftlichen Darstellung. Oder man illuminirte die Blätter innerhalb der Umrisse. Der feinere Kupferstich, später erfunden, gewann früher die Verwerthung durch Künstlerhände. Des Holzschnittes bedienten sich religiöse oder politische Flugschriften für ihre Parteizwecke. Die frühesten Kupferstiche folgten dem Weg der Kunst unserer Epoche von den Niederlanden nach dem Rhein und nach Oberdeutschland. Die Stecher sind Künstler, die nicht Fremdes nachbilden, sondern den Stil der van Eyck'schen Schule sich angeeignet haben und eigene Compositionen für die Vervielfältigung entwerfen und ausführen. Unter ihnen ragt Martin Schongauer hervor, der aus Schwaben stammte und in Colmar seine zweite Heimat fand; er starb 1488. Dort sehen wir Gemälde von ihm, z. B. eine lebensgroße Madonna im Rosenhag, einen englischen Gruß, die eine ideale Empfindung mit der realistischen Richtung zu heiterer Feierlichkeit verschmelzen. Seine Bedeutung für die Geschichte aber hat er dadurch daß er eine Fülle von Entwürfen in Kupfer stach. Er sondert das Edle und Reine auch durch edle reine Form von dem Gewöhnlichen und Gemeinen, er bekleidet das Unheilige mit phantastischer Häßlichkeit; das Sanfte, Milde im Heiland, das jugendlich Holde in heiligen Frauengestalten gelingt ihm vorzüglich; Innigkeit des Gefühls, ja ein sentimentaler Zug, etwas magere Formen, da eine

sinnliche Fülle zum Ausdruck des Seelenhaften minder dienlich scheint, und der Sinn für Linienrhythmus im Aufbau der Composition erinnern uns manchmal an Perugino. Daneben aber greift Schongauer auch mit naiver Frische ins alltägliche Leben, und bricht mit Eselstreibern, sich balgenden Goldschmiedsjungen oder Bauern und Bäuerinnen die ihre Eier zu Markte bringen, den künftigen Genremalern die Bahn. Der hübsch' Martin, il bel Martino hieß er auch den Italienern wegen seiner Kunst; seine Werke verbreiteten sich rasch über Europa. In der Oelmalerei können wir in unserer Epoche uns keines Fortschritts über Hubert van Eyck und Memling rühmen; sie wurden anderwärts nicht erreicht, geschweige übertroffen; aber Schongauer wies den Weg auf welchem die oberdeutsche Kunst mit neuen Mitteln ihre Originalität schöpferisch bewähren sollte, ja der jugendliche Michel Angelo hat einen Stich von ihm copirt und viele Italiener haben von dem Erfindungsreichthum deutscher Phantasie gezehrt. Haben auch unsere andern oberdeutschen Maler weder die Hoheit und Tiefe noch die gründliche Durchbildung van Eyck's erreicht, oder durch zierliche Sorgfalt in der Ausführung seiner Schule es gleichgethan, so lag immerhin ein Fortschritt in der Erfindungskraft mit welcher sie der Kunst weitere Gebiete eröffneten, die biblische Geschichte mit immer neuen Motiven jeder in seiner Art dem Beschauer eindringlich und verständlich machten; diesen Fortschritt that Schongauer dadurch vor andern daß er als Zeichner den unmittelbarsten Ausdruck des Gedankens und seine Verbreitung durch den Kupferstich der folgenden Generation vorbereitete.

B. Die Schulen von Florenz, Padua, Venedig und Umbrien.

Die italienische Kunst bewahrte die Richtung auf Größe und Adel der Form und auf die Darstellung des sittlichen Lebens durch die wesentlichen und ausdrucksvollen Züge und Geberden; aber wie die Künstler dem Drange der Zeit nach selbständig persönlichem Denken und Schauen folgten, so genügten ihnen nirgends die überlieferten Typen, vielmehr wollten sie aussprechen wie sie selber die Welt sahen und empfanden, und jede Gestalt sollte in ihrem Antlitz, in ihrer Bewegung bis in die Falten ihres Gewandes hinein das Augenblickliche der Situation bezeugen. Man betrachtete die Natur mit frischer Lust an der sinnlichen Erscheinung und wollte nun auch das Irdische in seinen mannichfachen Reizen abspiegeln.

Wenn man daher die religiösen Stoffe beibehielt, so gewann die Darstellung statt des kirchlichen doch ein weltliches Gepräge; denn man beschränkte sich nicht mehr auf das was das Heilige, was die fromme Empfindung ausdrückt, man wollte nicht sowol über das Irdische erheben als das Göttliche in das Diesseits einführen, und alles heranziehen was ihm individuelle Lebensfähigkeit und den Schein voller Daseinswirklichkeit gibt. So blieb die Madonna nicht mehr die Himmelskönigin oder die Trägerin des fleischgewordenen Wortes im ruhigen Andachtsbild, sondern sie wurde die liebevolle Mutter, die sich mit menschlicher Sorge oder Freude dem Knaben zuwendet, der ebenso nun zu ihr in lebendig bewegte Beziehung tritt, und im Johannes einen Spielgenossen erhält, sodaß das Ganze sich zur idealen Darstellung der Familienliebe, des Familienglückes gestaltet, und die Maria selber mitunter die florentinische Tracht anlegt. Seitdem die humane Bildung die gesunde Seele im gesunden Leib, die Harmonie des Geistigen und Sinnlichen verlangte und in Männern und Frauen unter dem Einflusse des Humanismus erreichte, boten sich den Künstlern Gestalten dar die sie zur Veranschaulichung des Heiligen verwerthen oder die sie wie einen Chor von theilnehmenden Zuschauern der Handlung gesellen konnten, wodurch die biblische Begebenheit selbst wieder in die Gegenwart hereingerückt ward. Gleichfalls ward der Hintergrund nicht mehr blos angedeutet, sondern Landschaft oder Architektur sorgfältig ausgeführt. Hier und da begegnen uns mythologische oder historische Stoffe und Formen die auf das Studium der Antike hinweisen, im Ganzen und Wesentlichen aber ist es die den Italienern auf classischem Boden zu eigen gebliebene Begeisterung für das Schöne, der klare Lebensblick der das Große und Bedeutende in der Erscheinung der Dinge hervorhebt, wodurch ein neues und selbständiges Ideal angestrebt und geschaffen, kein vergangenes nachgeahmt und wiederholt wird. Die allgemeine Atmosphäre und die in einzelnen Gegenständen aufleuchtende Vollendung des Alterthums übt ihre Wirkung, ähnlich wie wir den Einfluß van Eyck's nicht blos durch die von ihm ausgehende Technik der Oelmalerei, sondern in der Auffassungsweise der Natur spüren, ohne daß er direct zum Vorbilde diente. Nackte Gestalten in jugendlicher Fülle und anmuthiger Bewegung wurden nicht nach der Antike copirt, aber nach deren Vorgang nun von den Malern neugebildet; der eigene Sinn führte zu energischer Individualisirung, aber alles Kleinliche, Enge, Eckige

wird schon dadurch vermieden daß die Meister in großräumigen Fresken zum monumentalen Stil geleitet wurden. Die Liebe zur Natur und das Streben nach Naturwahrheit beseelte die Künstler; von der Antike lernten sie das Schöne und Große in der Wirklichkeit sehen und hervorheben, durch die Kunst das Leben veredeln.

Wie Florenz in der Politik und Literatur, wie es durch Wohlstand und Gesittung vorangeht und in der Architektur die Bahn gebrochen, so auch in Plastik und Malerei. Nachdem hier Paolo Uccello, dort Jacopo della Quercia sich aus der Ueberlieferung herausgearbeitet, trat Masaccio (1401—43) auf, und indem er die von seinem Lehrer Masolino schon in neuem Geist begonnenen Malereien in Santa Maria del Carmine zu Florenz vornehmlich durch die Darstellungen aus dem Leben des Apostels Petrus fortsetzte, schuf er mit imponirender Energie jene epochemachenden Meisterwerke, die nicht blos dem nachwachsenden Geschlechte zum Muster wurden, nach denen auch noch der junge Michel Angelo zeichnete; ja Rafael war so voll von ihrem Eindruck daß er nicht blos Adam und Eva in der Vertreibung aus dem Paradies, diese ersten wohlgelungenen Actfiguren der neuern Kunst, in seinen Loggien nachklingen ließ, sondern daß er auch hier das Häßliche und Krüppelhafte in der Heilung des Lahmen auf seinen Tapeten stilisiren lernte. Aber wie immer man an den jungen Männern, die zur Taufe im Jordan kommen, von dem Schauer der Kühle überrascht ist, die wundervolle Hoheit des Taufenden bleibt doch das Herrschende; der großartige Zug aller Linien, der kühne Faltenwurf, die ernste Kraft der Farbe stimmt zur echt historischen Auffassung; das Bildnißartige wie die gediegene Modellirung macht das Erhabene lebensfähig ohne es durch das Detail des Gewöhnlichen zu verkleinern. Wenn Crowe und Cavalcaselle ihm alle die ältern Bilder der Kapelle Brancacci zuschreiben, so hat Förster zwischen ihm und Masolino unterschieden und Vasari gerechtfertigt: der Sündenfall, Petri Predigt, die Heilung der Lahmen und die Erweckung Tabitha's zeigen mehr Ruhe, formale Schönheit, Milde im Ganzen und Einzelnen, die Taufe der gläubig Gewordenen am Pfingstfeste, der Sündenfall, der Zoll den Christus entrichten läßt und den Petrus durch einen Fisch gewinnt, zeigen die gesteigerte Lebenswahrheit, die kühne Stärke des Ausdrucks, die den Zeitgenossen fast erschreckend däuchte, die gleich der Neuerung Giotto's im vorigen Jahrhun-

dert für das gegenwärtige bahnbrechend war; und diese letztern Bilder sind Masaccio's Werk. Ob ihm oder dem Masolino die Kreuzigung Christi und die Legende der heiligen Katharina von Alexandrien in San Clemente zu Rom anzueignen sind, bleibt wie die Frage nach einem ältern Masolino, der zu Castiglione di Olona bei Mailand gemalt, noch offen. — Fra Filippo Lippi schritt frischen Muthes auf dem eröffneten Wege weiter. Mag auch seine Lebensbeschreibung mit kecken Abenteuern und sinnlichen Liebesgeschichten novellenhaft ausgeschmückt sein, daß er von klösterlichem Bann in seinem Herzen der Weltfreude sich zugewandt, zeigen seine Werke in den Domen zu Prato und Spoleto, zeigen die holden heitern Scenen des häuslichen Lebens, zu denen seine Staffeleigemälde der heiligen Familie wurden. Die schöne Lucretia Buti, mit der er dem Kloster entronnen, herzt und pflegt hier die eigenen Kinder, oder ist mehr mit sich und mit ihnen beschäftigt als mit der himmlischen Glorie, wenn der Maler sie und sich selbst unter einer Krönung der Maria anbringt. Die Festlust der tanzenden Herodias wie die Klage der Trauer um den gesteinigten Stephanus gelingt ihm gleich gut und zeigt den Reichthum seiner Empfindungen; nicht immer aber kommt Irdisches und Himmlisches zur Durchdringung, oft steht jenes in schalkhaftem Uebermuthe neben diesem und zieht von ihm das Auge auf sich.

In der Plastik ist der herrliche Lorenzo Ghiberti (1378—1455), ein Liebling der Grazien, der unübertroffene Meister des Jahrhunderts. Schon daß hier nicht die bemalte Holzschnitzerei üblich ward, daß vielmehr das Material des weißen Marmors und das dunkle Erz die Farbe verschmähten und alles in die reine Form setzten, gab Italien einen unschätzbaren Vorzug; dazu kam die Architektur der Renaissance, die nun in Nischen und Friesen zu maßvoll klarem plastischen Schmuck einlud und die antiken Ornamentmotive neu belebte. Zwei Statuen, ein Johannes und ein Stephanus, zeigen den Fortgang von herber Kraft der Charakteristik zu freier Schönheit in jenem Gleichgewichte der Seele und der von ihr erfüllten Leiblichkeit, die das Ziel der ganzen Entwickelung ist; denn daß das Innere von sich aus das Aeußere gestaltet und in ihm zur ausdrucksvollen Erscheinung kommt, ist die Aufgabe. Ihr war schon Andrea Pisano an den Reliefs einer ehernen Pforte des Baptisteriums von Florenz nahe gekommen; Ghiberti schloß sich zunächst ihm an, aber mit dem Auge

für Anmuth und sinnliche Lebensfülle, das der Zeit nun aufgegangen. Die zwanzig Reliefdarstellungen des Nordportals mit dem Leben Jesu bewahren jene auf den Kern der Sache, die sittliche Bedeutung des Gegenstandes eindringende, mit Wenigem viel sagende Weise der ältern Kunst, geben aber in etwas reicherer Gruppirung eine Fülle unmittelbarer Lebenswirklichkeit. Sie halten sich innerhalb der Grenzen des plastischen Stils, wenn sie auch mehr dem römischen als dem hellenischen Relief sich annähern. Dagegen suchte Ghiberti auf zehn großen Feldern des Nordportals mit der zeitgenössischen Malerei in der figurenreichen Composition alttestamentlicher Scenen zu wetteifern und gleich ihr perspectivische Mittelgründe, ja landschaftliche Ferne und Wolkengebilde in Erz auszuprägen, indem er die vordern Figuren voll und rund herausarbeitete, die andern aber wie er sie verjüngte, so auch immer flacher hielt. Dadurch überschreiten allerdings diese in Erz gegossenen Gemälde die Grenze der Plastik, und ich ziehe die ältern Werke vor; doch auch über die spätern ist solch entzückender Schönheitszauber ausgegossen daß man sie nicht anders wünschen, ebenso wenig aber sie zum Muster aufstellen möchte. Ghiberti war Maler, als er in den Wettkampf mit den Bildhauern eintrat und den Preis gewann; Florenz entschied zu Gunsten seiner und seiner Anmuthsfülle gegenüber der architektonischen Klarheit und Kraft Brunelleschi's. Ghiberti selber weist auf einen niederdeutschen Meister Piero di Giovanni Teotonico, der die malerische Naturanschauung van Eyck's nach Italien brachte und eine Domthür von Florenz ornamentirte: in Zweigen und Blättern Thiere und Menschen lebendig eingeflochten. Und ganz erfreulich behandelte auch sein italienischer Nachfolger die Arabesken der Umrahmung, das Rankenwerk mit Laub und Blumen bei aller Naturtreue ebenso graziös, als er die menschlichen Gestalten geistvoll auffaßte und lieblich ausführte. In Ghiberti's Werken vermählt sich der weiche Fluß der Linien im Nackten wie in der Gewandung, die Innigkeit der Empfindung in Gestalt, Geberde und Ausdruck, alles was in den holdesten Werken des gothischen Stils uns anspricht, mit antiken Motiven, mit naturtreuer Durchbildung und feiner Modellirung zu einem glücklichen und beglückenden Einklang, sodaß wir ein Vorspiel von Rafael's seelenvoll heiterer Anmuth begrüßen und mit Michel Angelo sagen: diese Thürflügel seien würdig die Pforte des Paradieses zu bilden.

In anderer Weise zeigt uns Luca della Robbia ein male-

risches Element in der Plastik. Nachdem er eine Orgelbalustrade im Dom mit einem Fries singender Engel in weißem Marmor geschmückt, und darin alle Reize naiver Kindheit und holder Jugend entfaltet hatte, wandte er sich den Terracotten zu, und führte Statuen, meist aber Reliefs in gebranntem glasirten Thon aus. Auf hellschmalteblauem Grund erheben die Figuren sich weiß, erhalten aber einen leichten Hauch von Farben, deren Schimmer leise an das Leben erinnert, es aber nicht nachahmen, lieber licht verklären will. Er steht der einfach hellenischen Weise näher als ein anderer Zeitgenosse, doch ist alles tief gemüthlich erfunden, lebenswarm und voll religiöser Weihe. So hat er mit Madonnen, Engeln, Heiligen die Renaissancebauten innen und außen durch Friese und Lunetten freundlich geschmückt, oder der Hausandacht willkommene Bildwerke hergestellt; und wenn seine Neffen und deren Söhne seinem Charakter treu blieben und doch an jede neue Arbeit ihre frische Kraft setzten, so hat Burckhardt gewiß recht: hier liegt eine erbliche Gesinnung zu Grunde, die wie ein Schutzgeist unsichtbar über der Werkstatt gewaltet haben muß.

Im Gegensatz zu solch idealistischer Milde steht die herbe Formenstrenge und der derbe Naturalismus Donatello's (1383—1466), der nicht wie bei Brunelleschi durch die Antike gemäßigt ward, sondern das Charakteristische des ausgearbeiteten männlichen Körpers scharf darstellt, mag er nun an seinem Johannes fast nur Knochen, Sehnen und Adern zeigen, oder in der Reiterstatue des Feldherrn Gattamelata Roß und Reiter mit gleicher Lebenskraft wiedergeben und beide zu einem zusammenwirkenden Ganzen machen. In den Reliefs liebte er den Ausdruck heftiger Leidenschaft. Und so zeigen uns diese drei Plastiker in ihrer schroffen Verschiedenheit den Individualismus, die persönliche selbständige Eigenart, die nun an die Stelle der gemeinsamen Ueberlieferung in der Schule wie im Dogma tritt.

An Donatello schlossen Antonio Pollajuolo und Andrea Verrocchio sich an, und da sie zugleich auch Maler sind, so scheinen sie mit dem Pinsel zu meißeln; sie und Andrea Castagno gemahnen uns manchmal an die fränkischen Zeitgenossen, während Lorenzo Credi bei aller Formenplastik wiederum milder und gemüthlicher wird. Unter solchen Einflüssen gingen Sandro Botticelli und Fra Filippino Lippi auf der Bahn weiter die dessen Vater Filippo Lippi und Masaccio eröffnet hatten. Drei große

Wandbilder des erstern in der Sixtinischen Kapelle, unter ihnen namentlich die Rotte Korah, sind von ergreifend dramatischer Bewegung, während er die Madonna mit dem Kinde und Engeln in Rundbildern hold ausführte. Daneben aber langte er bereits in die Mythologie hinüber, und feierte die Venus wie sie auf einer Muschel über die Flut schwebt, ein Phantasiespiel das in seiner Leichtigkeit nichts von der Mühe des Studiums merken läßt. Filippino Lippi durfte seinen Paulus der den gefangenen Petrus besucht, seine Apostel vor Sergius getrost den Werken des Meisters in Santa Maria del Carmine anreihen; das typisch Große der biblischen Gestalten ist lebenswirklich durchgebildet. Später hielt er sich nicht auf gleicher Höhe, bot aber stets im Einzelnen viel Wohlgefälliges. Benedetto Majano's Marmorreliefs, das Leben des Franz von Assisi, an der Kanzel in Santa Croce wetteifern wieder durch wohlabgewogene Composition und stilvolle Behandlung mit diesen Malern. Mino da Fiesole führte die Anmuth Ghiberti's ins Weiche, Zierliche.

Zwei andere Maler kamen aus Fiesole's Schule, wandten sich aber dem vollen Strom des neuen Lebens zu, Cosimo Roselli mit Madonnenbildern und einigen Wandgemälden in der Sixtina, z. B. die Bergpredigt, und Benozzo Gozzoli, der an der Nordwand des Camposanto zu Pisa die Geschichte der Patriarchen in 22 umfangreichen Darstellungen so erzählte daß sie zu Vorbildern des menschlichen Thuns und Treibens überhaupt geworden sind. Sie sollten nicht fremd bleiben, die eigenen Knabenspiele, die eigene Begegnung mit der Geliebten, das eigene häusliche Glück, die eigenen Sorgen und Kämpfe in Krieg und Frieden sollte der Beschauer darin wiederfinden, darum ist alles in die malerische, frei behandelte Tracht der eigenen Zeit gekleidet, und in lachende Landschaften mit prächtiger Architektur versetzt, alles mit naiver Frische der Wirklichkeit abgesehen, und doch wieder so stilvoll behandelt als die Würde des Stoffes es verlangt. Wie kräftig froh bewegt sich da bei Noah's erster Weinlese der Traubentreter, und wie reizend trägt das eine Mädchen den Korb auf dem Kopfe, während das andere ihn mit hocherhobenen Händen empfängt! Die dann vor der Trunkenheit des Vaters zwar die Hand vor die Augen hält, aber doch zwischen den Fingern durchblinzelt, ist als scheinsame Vergognosa sprichwörtlich geworden.

Die florentinische Schule des 15. Jahrhunderts gipfelt in zwei Männern von denen der eine, Luca Signorelli, noch in das

folgende hineinragt; er steht mit Domenico Ghirlandajo vor der Schwelle der vollendeten Meisterschaft. Dieser gibt uns die Verklärung des edelschönen Lebens von Florenz in seiner Blüte, mag er uns an die Bahre von Franz von Assisi führen und durch ernstes Pathos ergreifen, oder mag er uns in die Wohnstube blicken lassen, wo holdselige Mädchen, welche später die gebenedeite Mutter auf der Wanderung zu Elisabeth begleiten, die neugeborene Maria begrüßen. Diese Bildnißfiguren aus der Gegenwart sind so stilvoll gehalten, die Composition ist in so rhythmischen Linien entworfen, die heiligen Personen der Vorzeit aber erscheinen bei aller Würde so im Lichte der Wirklichkeit, daß hier kein Zwiespalt zwischen ihnen und jenen empfunden wird, sondern nur höhere und tiefere Töne zu einem wohllautenden Accord zusammenfließen; aber freilich ist die Erscheinungswelt der Renaissance und die Freude an ihr ganz an die Stelle der religiösen Andacht und des biblischen Alterthums oder der kirchlichen Formen getreten. Luca Signorelli steht an der Wand der Sixtina neben seinen Genossen, im Dom von Orvieto schwingt er sich über sie empor durch die völlig sichere Zeichnung des Nackten und die Kühnheit wie die Grazie der Bewegung in stürzenden oder schwebenden Gestalten. Da blasen Engel die Posaune der Todtenerweckung und die Menschen gehen hervor aus den Gräbern; das Erwachen, der Dank gegen Gott, die Wonne des Wiedersehens ist bald in Gruppen, bald einzeln trefflich ausgedrückt, während vor ihnen andere sich eben erst von der Erde erheben, und auf ihren Mienen und Geberden noch der bleischwere lange Schlaf lastet, den ein ahnungsvoller Traum, hier heitern, dort dunkeln Inhalts, in einen neuen Tag hinüberleitet. Dort harrt noch ein Gerippe des bekleidenden Fleisches, und wir sehen wie dem Maler auch die Schönheit des menschlichen Knochengerüstes aufgegangen ist. Hier gemahnt uns ein Mann an den sterbenden Fechter, dort scheinen drei Grazien in einer lieblichen Mädchengruppe wiedergeboren zu sein. Eine leidenschaftlichere Bewegung, eine wildere Erhabenheit athmet ein anderes Bild, das den Höllensturz der Verdammten zeigt. Da saust zu Füßen der in den Wolken erscheinenden gewappneten Engel ein gehörnter Teufel mit ausgebreiteten Fledermausflügeln durch die Luft und hat ein reizendes Weib auf seinen Rücken gepackt, während ihm gegenüber ein anderer eine Sünderin an den Schenkeln hält und sie kopfüber hinabdrängt. Unter diesen und andern schwebenden Figuren ist

auf dem Boden ein dichter Kampfknäuel vor dem offenen Höllenschlunde; aber das Auge wird nicht verwirrt, im Toben der Verzweiflung behauptet sich eine schreckliche Ordnung durch die Farbe der Dämonen, die ein unheimlich bronzenes Ansehen haben, ihre grauen Schwingen ausbreiten und dadurch von den Menschen sich unterscheiden. Ebenso wunderbar ist die Glorie der Seligen auf einem dritten Bilde. Hier wetteifert der Maler auch in der Schönheit des Heiligen mit Dante, hier erscheint er ebenso gut als der Vorläufer Rafael's, wie dort Michel Angelo's. Da thronen Engel in aufsteigenden Gruppen unter einer Bogenlinie; sie singen und spielen auf Lauten und Harfen, während zwei in der Mitte voll hoher Anmuth Blumen streuen, und unten andere mit Kronen des ewigen Lebens unter die Seligen treten, die bald in jauchzendem Entzücken, bald in geheimnißvollem Schauer einer unaussprechlichen Rührung, bald in stillem Frieden das höchste Glück genießen, und die innere Weihe des Gemüths im Liebreiz und edlen Maß von Gestalt und Bewegung kundgeben. Ein buntes reiches Linienspiel von Arabesken zieht sich unter den Gemälden hin und umrankt die Porträtköpfe antiker Dichter wie Hesiod, Vergil, Claudian, oder mythologische Scenen, die in symbolischem Bezug zu Signorelli's Schöpfungen stehen; sie vertreten die frühern alttestamentlichen Parallelen und bezeugen die Renaissance des Humanismus.

Die Florentiner gewannen die Herrschaft über die Form durch die begeisterte Auffassung des blühenden Lebens, das sie umgab; in Padua, der gelehrten Universitätsstadt, geschah der Fortschritt durch das gründliche Studium der Perspective und der Antike. Hier lernte man einen bestimmten Augenpunkt für die Composition festhalten, hier die schwierigsten Verkürzungen durch Licht und Schatten bewältigen und bis zur Illusion wiedergeben. Hier hatte Squarcione die antiken Sculpturen aufgestellt, die er auf seinen Reisen in Griechenland gesammelt, und benutzte sie zum Unterricht um durch treue Nachbildung die volle runde Körperlichkeit in der Modellirung zu erreichen. Auf der Basis jener perspectivischen Kenntnisse entfaltete Melozzo da Forli die milde Klarheit seines Gemüths, wenn er die Beschauer in den über ihm sich öffnenden Himmel mit seinen Engeln und Heiligen hineinblicken läßt, und jene plastische Durchbildung der Körperlichkeit beseelte Mantegna (1431—1506), wenn er den von Engeln betrauerten Leichnam Jesu in seiner Friedensruhe malte, oder wenn

er aus der Legende eine dramatisch bewegte Scene erfaßte und das Augenblickliche mit schlagender Gewalt festhielt. Auch er ergriff die Gegenwart, und umwob sie mit dem Glanze der Mythologie; auf das Thun und Treiben Lodovico Gonzagas, das die Wände eines Saales zu Mantua schmückt, blicken römische Kaiser und lichte Genien herab, und gemalte Reliefs erzählen uns von Hercules. Am meisten gehen Form und Inhalt zusammen, wenn Mantegna sich der römischen Geschichte zuwendet; sein Triumphzug Cäsar's gemahnt uns als ob die Bildwerke des Titusbogens eine Auferstehung in der Malerei gefeiert hätten; der Geist des Alterthums waltet in diesen festen großen Formen, und zugleich pulsirt in ihnen das frische Blut einer immer jungen Wirklichkeit, deren naive Aeußerungen ihr Recht behaupten. Piero della Francesca übergoß die Gestalten, die er in Padua zeichnen und modelliren gelernt, mit so goldig zarten Farben, daß ihr Glanz nach Venedig und Umbrien hinüberleuchtete. Lorenzo da Costa ging von dort nach Bologna und trat in Wechselwirkung mit Francesco Francia; er gewann an Seelenausdruck was er dem Freunde an realistischer Körperhaftigkeit bot. — Wäre von Melozzo da Forli mehr erhalten als zwei Bruchstücke, Christus und Engelsköpfe im Quirinalpalast und in der Sakristei von St. Peter, wir würden ihn um der zarten Klarheit und holden Wahrheit willen gewiß zu den hervorragenden Meistern Oberitaliens, zu den nächsten Vorläufern der vollendeten Künstler zählen.

Von Florenz und Padua gingen Künstler und Anregungen nach allen Seiten hin aus; die Localkunde, die Specialgeschichte zählt allerorten erfreuliche Werke auf; aber einen Fortschritt that Venedig, indem dort das Element der Farbe vornehmlich in Besitz genommen und herrlich ausgebildet wurde. Der Reichthum und die Prachtliebe der Aristokratie, der festlich heitere Sinn des Volks freute sich am bunten Glanz; dem Maler aber bot die Lagunenstadt jene farbigen Halbschatten, jene spielenden Reflexe, wenn er auf der Gondel dahinfuhr, und die dem Licht abgewandte Seite der Paläste wie der Menschen durch den Widerschein des blauen Himmels, der goldenen Sonne in den zitternden blinkenden Meereswellen bestrahlt wurden. Solchem Zauber war freilich nur die Oelmalerei gewachsen. Antonelli von Messina brachte sie aus Flandern nach Venedig und dort fand sie die glücklichste Pflege. Von Anfang an waren die Künstler von Venedig und Murano auf Farbenglut gerichtet. Von Padua hatten die scharfen Formen herübergewirkt. Die Vivarini und

Crivelli hatten die herben Linien mit jenen zu mildern gesucht; aber die Anmuth und die Strenge wollten noch nicht recht verschmelzen. Das geschah in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, aber nicht allein durch die neue Technik, sondern auch mit Hülfe der Sculptur. Sie fand in den marmornen Grabdenkmalen umfassende Aufgaben, und durch die Lombardi, durch Leopardo ward die malerische Auffassung und zierliche Detailbehandlung der einfachen Würde der Antike immer näher gebracht; Ruhe und Fülle lernte sich maßvoll verbinden; und so erhielten die Maler die geeigneten Träger für die Farben die sie über die wohlgerundeten edlen Formen ausgossen. Giovanni Bellini ist hier der tonangebende Meister (1426—1516); er wirkte während zweier Generationen; und bis ins hohe Alter wuchs er wetteifernd mit den jungen Kräften, die aus seiner Schule hervorgegangen und zum Höchsten berufen waren, wie Giorgione und Tizian. Statt figurenreicher dramatisch bewegter Begebenheiten lieben die Venetianer ruhige Gruppen in friedlich freundlichem Beisammensein; santa conversazione, heilige Unterhaltung nennen sie die Gemälde, auf denen Maria mit dem Christkind in der Mitte thront und rechts und links ein paar Heilige stehen und durch die Unterschiede des Geschlechts, des Alters, der Haltung und Geberde das Symmetrische nicht monoton werden lassen. Statt effectreicher Contraste, statt leidenschaftlicher Empfindung suchen und erreichen sie den Ausdruck des ruhigen Glücks, und die Charaktere, die der Wirklichkeit nahe stehen und doch plastisch ideal gehalten sind, erwecken dadurch im Beschauer ein inniges Wohlgefallen. Ihre Vereinigung ohne Affect, ja ohne bestimmte Andacht, macht doch durch den Zusammenklang ihres freien glücklichen Daseins einen erhebenden Eindruck. Die wunderbaren Engel an den Stufen des Throns, fügt Burckhardt feinsinnig hinzu, mit ihrem Gesang, Lauten- und Geigenspiel sind nur ein äußeres Symbol dieses wahrhaft musikalischen Gesammtinhalts. Und dem entspricht es nun daß die Farben in ihrer Leuchtkraft zusammenstimmen, im Reflex ineinander wirken und sich zu einem vollen prächtigen Accord vereinigen. Diese durchgeführte Harmonie des heitern Seelenfriedens, der still bewegten wohlgebildeten Körper, des Colorits verleiht den Bildern ihre beglückende Wirkung. Zu welch hoher Auffassung Bellini sich erheben konnte das zeigt sein Christus, wenn er ihn vor den Jüngern in Emmaus in göttlicher Erhabenheit erscheinen läßt, wenn er ihn als Einzelgestalt segnend ins Freie stellt, wo in der feierlichen Haltung doch das echt Menschliche, Bildnißartige mit dem Typischen

verschmilzt, der innere Adel im edlen Faltenwurf des Gewandes fortklingt. — Giovanni's Bruder Gentile Bellini läßt in Bildern aus der venetianischen Geschichte schon einen Zug ins Genrehafte erkennen; Vittore Carpaccio setzt dies frisch und kräftig fort. Marco Basaiti, Cima da Conegliano und andere stehen durch ihre Andachtsbilder dem Meister zur Seite.

Während das übrige Italien geistig angeregt durch das wiedererweckte Alterthum in vielseitiger Thätigkeit und freudigem Genuß einen neuen Welttag für Europa einleitete, erhielt sich der kirchlich fromme Sinn des Mittelalters in der Abgeschiedenheit der umbrischen Berge. Dort wo Franz von Assisi seine Entzückungen gehabt, seine begeisterten Predigten gesprochen, dort setzte sich die Gefühlslyrik der sienischen Malerschule fort, dort hielt man an den einfachen Compositionen der Anfänge christlicher Kunst fest; aber es galt sie mit der Innigkeit der Empfindung zu beseelen, ja den Ausdruck bis zu schwärmerischer Ekstase zu steigern. Niccolo Alunno von Fuligno fand in den Köpfen von zarter Jugendschönheit die geeignete Form, und bald ließen die sentimental geneigten Gesichter mit den süßen Mienen, die zart sich berührenden Fingerspitzen der zur Anbetung zusammengehaltenen Hände, die zierlich flatternden Bänder deutlich erkennen wie das Holdrührende im Schönen selbst auf Kosten der Wahrheit und Lebensfülle angestrebt ward. Pietro Vanucci aus Citta della Pieve, nach seinem spätern Aufenthalt in Perugia Perugino genannt, folgte anfangs dieser Richtung, ging aber dann zu gründlichern Studien nach Florenz, und wie trefflich er die schlichte Klarheit der Empfindung nun mit der Lebenswirklichkeit auszustatten und den religiösen Charakter zu wahren verstand, das zeigt seine Darstellung in der Sixtina, wie Jesus die Schlüssel an Petrus übergibt, auch neben Signorelli ausgezeichnet durch die Kraft mit welcher die Bedeutung der Sache aufgefaßt ist und die Köpfe wie die Gewänder durchgebildet sind. In der Heimat sehen wir bald wie die Volksstimmung, die ja so oft auf die Künstler durch das was sie verlangt oder preist bedingend einwirkt, ihn in ihre Kreise zog. Was er leisten konnte in der Tiefe des Ausdrucks und des Colorits das läßt seine Trauer um den todten Heiland in Florenz bewundern; und wie er auf lichtumflossener Bergeshöhe Maria und andere jugendliche Männer und Frauen andachttrunken, in einer Mischung von Wehmuth und Wonne, schüchtern wie in bräutlicher Sehnsucht nach dem Christkind, dem geoffenbarten und doch noch verschleierten Geheimniß der Erlösung blicken läßt, das ist ursprünglich aus seinem

eigenen Gefühl geboren. Aber man will es immer wieder haben, und so wird es nun schablonenmäßig in der Schule wiederholt; diese runden weichen Taubenaugen müssen nun schwermüthig dreinsehen, diese zierlichen Mündchen wie im Weinen zucken, wenn auch zum Affect keine Veranlassung da ist. Was die wohlgelungene Darstellung eines augenblicklichen schwärmerischen Empfindungsausbruchs gewesen, das ward zum stehenden Zug, und damit unerquicklich, und ebenso wurde die Ausführung handfertiger und flauer. Die feinen schlanken Formen der Schule übertrug Pinturicchio, kühler in der Empfindung und Farbe, aber herzlich und tüchtig, auch auf weltliche Stoffe, wie die Geschichte von Aeneas Sylvius (Pius II.) in der Libreria des Doms zu Siena. Die Anordnung ist wohlgefällig, aber sie vermeidet eine angespannte, gegensätzliche Thätigkeit, sie hält sich lieber an ceremoniöse Scenen, und gibt der Erzählung ein novellenhaft leichtes Gepräge. — Francesco Francia stattete seine Gestalten mit vollerer festerer Körperlichkeit aus; die sentimentale Seelenstimmung gibt seinen Madonnen dabei leicht einen Anflug von Verlegenheit, oder wie andere es ausdrücken, von einem wunderlichen Gekränktsein; wo er heiter und unbefangen die jungfräuliche Mutter auf das Kind blicken läßt, das vor ihr in Rosen liegt, da ist er gemüthlich anziehend und wohlthuend. Die bescheidene Freude, mit der er Rafael's aufgehenden Stern begrüßt, zeigt sein edles Herz in gleicher Liebenswürdigkeit wie seine Bilder.

Schließlich werfen wir einen Blick in einen Klosterhof Neapels. Wenn Antonio Solario, der weil er Schmied gewesen den Namen Zingaro erhalten haben soll, schon 1455 starb, so können die Fresken, welche im Kreuzgange von San Severino das Leben des heiligen Benedict schildern, nicht von ihm sein, denn sie zeigen eine Herrschaft über die Kunstmittel wie sie erst gegen Ende des Jahrhunderts erreicht ward. Die kräftigen Gestalten in der Friedensruhe des gottseligen beschaulichen Lebens aufgefaßt, bald von Fels und Wald, bald von idyllischer Landschaft umgeben, in warmen gesättigten Farben harmonisch ausgeführt, gehören zu dem Stimmungsvollsten was jene Zeit hervorgebracht; sie geben dem Klosterhof die Weihe der Kunst, die ihn dem Besucher unvergeßlich macht.

Die Blüte der Kunst in Italien. Leonardo da Vinci. Michel Angelo. Rafael. Correggio. Tizian.

Das Gemüthsideal fand nun seine vollendete Gestaltung durch die Malerei in Italien. Dort war der Volksgeist mehr als diesseits der Alpen auf Anschauung gestellt, wie das sowol durch die Stammeseigenthümlichkeit der Nachkommen der alten Römer als durch die formenklare farbenreiche Natur und durch die Trümmer der Vorzeit bedingt war; aber das Christenthum und das durch die Völkerwanderung eingeströmte verjüngende Germanenblut richteten den Sinn auf die Innerlichkeit der Empfindung, auf die Darstellung der Seele, und so durchtränkte die Kunst schon am Ende des Mittelalters die überlieferten Typen mit warmem neuem Gefühl, oder prägte die sittlichen Gedanken und Stimmungen in frischen charakteristischen Zügen aus. Aber die volle und ganze Schönheit verlangt auch Lebenswirklichkeit und Sinnenfreudigkeit, und so wandten sich denn die Florentiner, die Venetianer begeistert all dem Herrlichen und Heitern zu das ihnen die Erscheinung einer glücklichen Gegenwart bot, die aus dem Bann der kirchlichen Autorität, der feudalen und zünftigen Standesschranken sich zu freiem allseitigen Menschenthum herausarbeitete. Die Kunst blieb dem Wesen des Christenthums und den Stoffen die es bot getreu, aber sie gestaltete das erstere aus dem eigenen Gemüth, während sie die andern im Gewand der eigenen Zeit sich nahebrachte, sie realistisch durchbildete. Die Umbrier steigerten das Seelenhafte bis zu schwärmerischem Entzücken, die Paduaner modellirten ihre Gestalten bis zum Scheine der Körperlichkeit. Wenn diese Schulen dadurch groß geworden daß jede ihre Aufgabe für sich mit Vorliebe gelöst, so war nun die Zeit gekommen daß das Mannichfaltige und Verschiedenartige zu harmonischer Vereinigung gebracht werde. Das konnte nicht äußerlich durch Zusammenlesen und Zusammenfügen, das konnte nur so geschehen daß der Genius sich in den Besitz der erworbenen Mittel setzte um sie alle zum organischen, von innen geborenen Ausdruck seiner Ideen zu verwerthen. Es war ein neuer Idealismus nöthig, Männer waren nöthig die im Centrum des Lebens standen, so daß sie das Ideal eines Weltalters gestalteten, wenn sie dem Drange des Herzens folgend das Ideal der eigenen Seele zur Anschauung brachten; das heißt in

dem Zug und der Bewegung ihres Gemüths mußten sie das Walten und die Offenbarung des göttlichen, des allgemeinen Geistes spüren und von seinem Licht erleuchtet und von seinem Anhauch begeistert ihr Werk vollbringen. Sie waren die reife Frucht einer jahrhundertelangen Entwickelung auf dem Boden der Natur und unter geschichtlichen Bedingungen, zu denen namentlich die beständige Wechselwirkung Deutschlands und Italiens und die Wiedererweckung des Alterthums gehörte; daß sie nun erschienen beweist dem Tieferblickenden daß sie ersehen waren im Beginn jener Entwickelung als das Ziel und der Zweck von deren Verlauf. Ihre Tage gingen rasch vorüber, aber ihre Werke sind unsterblich und gehören der Menschheit an.

Ich habe schon einmal darauf hingedeutet wie die Befreiung welche die Reformatoren in Deutschland dem Volk vom Gewissen aus eroberten, in Italien den Edelsten und Besten der Nation durch Geistesbildung gewonnen ward; die Weihe der platonischen Philosophie und die Schönheit der Kunst brachten hier die Versöhnung. Florenz schien am Anfang des 16. Jahrhunderts nach Rom hinübergewandert, Rom konnte das allgemeine Vaterland aller Gelehrten heißen. Die Sitten waren locker, das Sinnenfreudige, Kräftige entartete vielfach in Ueppigkeit, Wollust und Gewaltthätigkeit, aber es ward auch zur schönen Menschlichkeit geadelt, und so offenbart es sich in hochsinnigen Künstlerseelen. Wie die griechischen Denker und Dichter, so wurden nun auch die Statuen der Götter und Heroen wiedergefunden, und das Auge ging den Nachgeborenen auf für die einfache Größe, die stilvolle Hoheit und die Sättigung von Gehalt und Form, die Betonung des Wesentlichen um das Wesen in der Erscheinung erscheinen zu lassen. Dies ward für das eigene Schaffen gewonnen ohne daß man die Antike copirt hätte. Und das Volk spürte die befreienden und veredelnden Einflüsse der Kunst; die Malerei war ihm die verständlichste und liebste Sprache, darum kam es den Meistern so theilnehmend entgegen, darum sahen diese sich überall von den Forderungen der Zeitgenossen gefördert und angeregt, von der Zustimmung derselben getragen und beglückt. Jedes hervorragende Werk war ein Ereigniß; Fürsten, Privatleute und Städte wetteiferten mit zwei Päpsten, dem kriegerischen machtvollen Julius II. und dem glanzreichen Leo X., um das mediceische Alter in Italien dem perikleischen in Griechenland an die Seite zu stellen. Vom Kirchenstaat aus wollten sie die Fremdherrschaft in Nord- und Süditalien

brechen, Franzosen und Spanier gegeneinander aufreiben und dann das Land beherrschen. Julius II. berief die besten Kräfte der Nation zu gemeinsamem Wirken nach Rom; die neue Peterskirche, prachtvolle Straßen und Paläste im edeln Maße strenger Schönheit wie in anmuthiger Heiterkeit brachten die Hochrenaissance zur Blüte, in Statuen und Gemälden ward die edelste Bildung der Zeit ihr selber zum Denkmal gestaltet. Im Belvedere des Vatican ward Apollo der Reigenführer für die Versammlung der Götter und Heroen des Alterthums; Michel Angelo war gegenwärtig als der Laokoon ausgegraben ward, und aus den Gemälden der Titusbäder nahmen Rafael und seine Schüler Motive für den Arabeskenschmuck von Hallen und Gängen. So ragte die Vergangenheit herein in die Gegenwart, aber diese selbst entfaltete in freudiger Schöpferlust ihre eigene Herrlichkeit. Während der germanische Geist die Fesseln der Hierarchie abstreifte und Rom aufhörte religiöser Mittelpunkt der Christenheit zu sein, ward es zum Heiligthum der Kunst für eine neue Epoche der Menschheit. Wie damals in den Glanztagen Athens die Plastik, so war jetzt die Malerei in der Entwickelung des Geistes die zeitgemäße Kunst; wie damals von der schönen Leiblichkeit aus das Naturideal im Gleichgewicht des Sinnlichen und Geistigen verwirklicht worden, so fand nun von der Seelengröße und Seelenanmuth aus das Gemüthsideal im Scheine der Körperlichkeit durch Formen und Farben seine anschauliche Gestalt.

Daß man die Antike jetzt nicht sowol studirte um die Körperhaftigkeit bis zur Illusion malerisch nachzubilden, daß vielmehr nun die ruhig klare Ausprägung des Wesenhaften in Gestalt, Haltung und Gewandung erkannt wurde, beweisen die plastischen Arbeiten von Baccio da Montelupo und Benedetto da Ravezzano, vornehmlich aber von Francesco Rustici und Andrea Sansovino. Die christlichen Ideen und Empfindungen haben hier mit der antiken Formgebung einen Bund geschlossen; die charakteristischen Züge wie sie für die sittliche Lebensrichtung und Seelenstimmung erfordert werden und allmählich seit Giotto gefunden waren, sind beibehalten, aber hier zum majestätisch Feierlichen, dort zum anmuthig Milden in voller Freiheit harmonisch durchgebildet; die Gewandung verdeckt nicht, sondern hebt die Körperformen hervor, die sie in großartigem Wurf der Falten wohllautend umfließt. So hält, selbst innerlich erhoben durch den bedeutendsten Augenblick seines Lebens, Johannes in schwungvoller Bewegung die

Schale der Taufe über dem Haupte Jesu, der die Hände auf die Brust faltend schlicht und ernst vor ihm steht, körperlich nackt in trefflicher Durchbildung, wie seine Seele fleckenlos rein ist. Von gleicher Vorzüglichkeit ist eine Marmorgruppe gleichfalls von Sansovino: Maria hat das Christuskind auf dem Schos; die Großmutter Anna spielt liebkosend mit dem Enkelknaben; sie selbst ist in Mutterwonne selig, und ihre jugendholden Züge inmitten der kindlichen Frische und der Reife des Alters bilden einen Accord edelbewegter Linien zum Ausdruck herzlicher Empfindung; wie die Seelen durch ihre Wechselbeziehung in sich beglückt sind, dies mehr Malerische des Entwurfs ist zugleich durch die plastische Ausführung in sich beschlossen, eine schöne Welt für sich. Auch Bildnisse auf Grabmälern zeigen in der Schlummerruhe des Todes selbst jene Verklärung des leidentrückten Lebens durch den Frieden der gottinnigen Seele. Immerhin aber ist das größte Verdienst dieser Plastiker das nach antikem Muster geläuterte Formgefühl das sie den zeitgenössischen Malern zeigten.

Die bildende Kunst gipfelt in Italien nicht blos in einem einzigen Meister, wie das englische Drama in Shakespeare; vielmehr wie in Deutschland Dürer, Holbein und Vischer, wie später Lessing, Goethe, Schiller zusammenstehen, so erringt Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Rafael jeder einen höchsten Preis, und blicken wir weiter, so stehen auch Correggio und Tizian in eigenthümlicher Herrlichkeit da.

Unter den vielseitigen Menschen der Renaissance erscheint doch Leonardo da Vinci (1452—1519) als der reichste an mannichfacher Begabung. Sein Selbstbildniß zeigt uns ein Muster voll manneskräftiger Schönheit. Er war so stark daß er ein Hufeisen mit den Händen zerbrach, und doch so weichen Gemüths daß er die Vögel freizukaufen liebte, die er in Käfigen gefangen zu Markte bringen sah. Er war ein gewandter Reiter, Tänzer und Fechter, zugleich aber unter den Naturforschern seiner Zeit einer der Ersten, wie ich das bereits früher erwähnt habe. Vom Studium der Physik und Mechanik kam er als Ingenieur zur Ausführung von Wasserbauten, zu kühnen Entwürfen: Florenz und Pisa sollten durch einen Kanal verbunden werden, das Baptisterium in Florenz durch einen Unterbau höher und freier zu stehen kommen. Wenn er mit Cesare Borgia einige Jahre als Generalingenieur in dienstlicher, ja freundschaftlicher Beziehung stand, so mochte ihn wie Machiavelli das heldenhaft Energische der Persönlichkeit anziehen, die ihre

Kraftfülle, von welcher der Politiker wie der Künstler Großes fürs Vaterland hoffen durfte, leider nur der Selbstsucht mit dämonischer Rücksichtslosigkeit fröhnen ließ. Als Leonardo sich in einem noch erhaltenen Briefe an Ludovico Sforza von Mailand empfahl, der die angemaßte Herrschaft durch Waffen sichern und durch Kunst und Wissenschaft nicht blos erträglich, sondern glanzreich machen wollte, da rühmte er sich der Belagerungswerkzeuge, der Wurfmaschinen und fürchterlichen Bomben, der leichtbeweglichen und doch feuerfesten Brücken die er erfunden, der Minen die er geräuschlos anzulegen verstehe, der Zerstörungsmittel gegen Wall und Thürme, die er besitze; in Friedenszeiten glaube er durch Errichtung von öffentlichen und Privatgebäuden wie in der Wasserleitung es jedem gleichzuthun, und so werde er auch in der Sculptur und Malerei alles leisten was irgendwer vermöge. Er ward nach Mailand berufen, wie Vasari erzählt zunächst als Lautenspieler, denn poetisch begabt und musikalisch geschult wie er war vermochte er eine Gesellschaft durch Gedichte zu entzücken die er improvisirend sang und mit Saitenspiel begleitete. Doch bald wurde die Modellirung einer Reiterstatue von Franz Sforza und das Abendmahlbild der Mittelpunkt seiner Thätigkeit, und er allein für sich war für seine Jünger eine akademische Lehrergenossenschaft, so war er der Architektur, Plastik und Malerei sowie der mit ihnen verbundenen Zweige der Wissenschaft, der Anatomie und der Perspective völlig Herr, wie das seine erhaltenen Schriften beweisen. Mit unersättlicher Lust des Schauens und Beobachtens trieb er sich unter dem Volke herum; er begleitete die Verbrecher nach dem Richtplatze und ergötzte sich mit den Bauern in der Schenke, stets bedacht die ausdrucksvollste Miene, die sprechendste Geberde zu erfassen, in sein Skizzenbuch einzutragen, ja zur Caricatur zu steigern. Und wie hätte er im Gegensatz dazu den seelenvollen Zauber weiblichen Liebreizes so beglückend darstellen können, wäre er nicht selber von ihm umstrickt und beglückt worden! Die Innigkeit des Gefühls, die Subjectivität des eigenen Empfindens und Denkens war gleich stark wie die Betrachtung der Außenwelt und die Erforschung ihrer Gesetze; über die Kirchensatzung hinaus bildete er sich eine religiös-philosophische Lebensansicht, und so ward es ihm möglich das Heilige und Göttliche in seiner Hoheit wie in seiner Milde uns menschlich nahe zu bringen. Wir sehen neben dem sorgsamen Hausvater und Gutsbesitzer auch den genußfreudigen Weinkenner in ihm, wenn er seinen Verwalter brieflich anweist das Land

richtig zu düngen und zu bestellen und den Most zweckmäßig zu behandeln um einen edeln Trank zu erzielen, wie er Italiens würdig sei. Als Franz I. in Mailand einzog, ließ ihm Leonardo einen Löwen entgegenschreiten, und sich vor dem König die Brust öffnen, aus der die Lilien Frankreichs hervorsproßten. Und er folgte dem kunstliebenden König, und starb in dessen Gunst, wenn auch nicht in dessen Armen im Schloß Cloux. Der einsam stolze Sinn, der schmerzvolle Patriotismus Michel Angelo's war nicht seine Sache; er schwamm mit dem Strome der Welt, aber er ordnete sich nicht den Dingen, sondern die Dinge sich unter, und verwerthete sie offenen heitern Muthes für seine Kunst. Daß sein Erfolg in dieser menschlichen Größe beruht, mag uns der Generalstatthalter von Mailand, Chaumont, bezeugen, der nach Florenz schrieb wie auch er um der Malerei willen eine Vorliebe für Leonardo gefaßt; dann aber, nachdem er persönlich mit ihm verkehrt und durch eigene Erfahrung seine mannichfachen Vorzüge erprobt, habe er wirklich gesehen daß der Ruhm den er in der Kunst erlangt dunkel im Vergleich zu dem sei den er wegen seiner andern ihm innewohnenden Trefflichkeiten verdiene. Wie sehr übrigens dem vielbegabten, vielbeschäftigten und rastlos strebenden Mann die Frage nach Können, Wollen und Sollen im Gemüthe lag, das zeigt uns sein Sonett:

Kannst du nicht was du willst, wohlan so wolle
Das was du kannst; ein Thor will ohne Können.
Darum ein weiser Mann ist der zu nennen
Der was er nicht kann auch nicht denkt zu wollen.

Das ist für uns das Lust- und Leidenvolle:
Zu wissen Ja und Nein für Wollen und Können;
Der kann in Wahrheit wem die Götter gönnen
Daß er zum Wollen weiß auch was er solle.

Nicht immer frommt zu wollen was wir können:
Oft deuchte süß was sich in bitter kehrte,
Oft weint' ich wenn ich hatte was ich wollte;
Magst du darum mir einen Rath vergönnen:
Willst du der Gute sein, der Andern Werthe,
So wolle können immer das Gesollte.

Gleich den Schöpfungen griechischer Plastik gewähren uns Leonardo's Gemälde eine reine und volle Befriedigung ohne daß wir das ästhetische Wohlgefallen noch auf das geschichtliche In-

teresse stützen, uns in die Empfindungs- und Anschauungsweise vergangener Tage versetzen oder in Gedanken zur Vollendung etwas ergänzen müßten. Er selbst that sich niemals genug, und das war neben den mannichfachen Beschäftigungen, zu denen ihn seine vielseitige Begabung hinzog, die Veranlassung daß er nur wenige ausgeführte Werke hinterließ. Auch seine bewundernswürdigen Zeichnungen sind mehr Studien nach der Natur als Compositionsentwürfe, und das scheint darauf zu deuten daß er an schöpferischem Phantasiereichthum seinen größten Genossen nachsteht, was er selbst durch eine vorzügliche Ausführung aufwiegen wollte. Daher sagte ihm das Fresco weniger zu als die Oelmalerei, und darum kam sein Schlachtbild in Florenz nicht farbig an die Mauer, weil die Unterlage nicht hielt, die er bereitete, darum ist selbst sein Abendmahl früh schon mancherlei Verderbniß ausgesetzt gewesen.

Neben den scharf charakteristischen Männerköpfen des Abendmahls und der leidenschaftlich bewegten Gruppe des Schlachtcartons überrascht es und ist doch dem Weltalter des Gemüths so gemäß daß das Schönheitsideal Leonardo's ein weibliches ist, daß er das Holdselige eines reinen Gemüths in jenem jungfräulichen Liebreiz ausprägte, der unter dem Schleier träumerischer Wehmuth uns doch so wonnig anblickt; die großen dunkeln tiefen Augen, die gerade Nase, die lächelnden Lippen, das schmale Kinn stimmen mit ihren Formen zu diesem Ausdruck. Seine Madonnen nicht blos, auch der jugendliche Christus oder Johannes, auch das Bildniß der Mona Lisa, der Gattin seines Freundes Giocondo, sind von diesem Zauber umflossen. Ja dieser scheint hier seine Quelle zu haben. Leonardo's Phantasie hielt sich realistisch an die Natur, aber er bildete diese zur Vollerscheinung der Seele, er ließ die Empfindung zu Form und Farbe werden, und so erhob er sich zum Ideal. Dadurch wurde er einer der ersten Porträtmaler aller Zeiten, und dafür wirkte bei ihm mit der plastisch abrundenden Modellirung die Liebe zum Helldunkel zusammen, durch das er einem Correggio voranging. Vasari sagt von dem erwähnten Bildniß der Gioconda: „Die Augen hatten jenen Glanz und jene Feuchtigkeit welche ihnen in der Natur eigen ist, und die Lider hatten jene röthlichen und bläulichen Töne, die Wimpern jene feinen Härchen welche sich nur mit der seltensten Zartheit des Vortrags wiedergeben lassen. An den Brauen sah man wie sie aus den Poren der Haut spärlicher oder dichter hervorsprießen

und so den Bogen bilden in einer Weise wie sie nicht natürlicher sein kann. Der Mund, sowol wo die Lippen sich berühren als da wo ihr Roth in die sonstige Gesichtsfarbe übergeht, machte nicht mehr den Eindruck von Farbe, sondern von wirklichem Fleisch. Wer recht aufmerksam das Halsgrübchen betrachtete, glaubte das Schlagen der Adern zu sehen. Das Bildniß war in einer Weise gemalt daß es auch den trefflichsten Künstler, er sei wer er wolle, erbeben machte." Die Farben der feinen warmen Fleischtöne über der bräunlichen Modellirung sind nicht haltbar gewesen und für uns verflogen, und damit jener Reiz der Natur, der den jüngern Zeitgenossen so entzückte; aber das Seelenhafte in den Zügen ist erhalten, und wer sie im Louvre einmal verständnißvoll angeschaut wird stets mit Sehnsucht sie in der Erinnerung tragen, es wird ihm sein als ob er die Muse Leonardo's oder jener glücklichen Tage des mediceischen Florenz von Angesicht gesehen.

Leonardo, das Kind der Liebe eines florentiner Vaters, aber früh legitimirt und mit den echtbürtigen Söhnen erzogen, kam in die Werkstatt Verrocchio's, und arbeitete dort mit Perugino und Lorenzo da Credi; die schwärmerische Empfindung des einen, die treufleißige Klarheit des andern verband er mit dem scharfen Lebensblick des Lehrers. Es ist viel die Rede von seltsamen Schreckbildern aus seiner Jugendzeit; sicherer ist ein kleines Frescobild an der Außenwand des Klosters Onofrio, dort wo am frühen Lebensabend Tasso im Schatten der Cypressen auf Rom hinabsah. Vor dem Brustbild der Jungfrau mit dem Kind der Donator, alles schlicht und einfach edel. Ein großer Carton, die Anbetung der Könige in den Uffizien zu Florenz, zeigt schon in der Composition wie im Ausdruck den selbständigen Meister. Um 1492 ward Leonardo nach Mailand berufen, und verlebte dort achtzehn Jahre voller Manneskraft. Zunächst modellirte er die kolossale Reiterstatue von Francesco Sforza. Das Werk war zum Guß bereit, da ward es leider einem Festzug eingereiht, wie deren Leonardo mehrmals anzuordnen hatte, und es zerbrach; unermüdet stellte er es wieder her, aber da fehlte in Kriegsbedrängniß das Geld, und das Modell diente nach dem Siege der Franzosen gascognischen Bogenschützen zur Zielscheibe. Das Hauptwerk des Meisters war das Abendmahl im Refectorium bei Santa Maria delle Grazie. Um es in Oel an der Wand ausführen zu können gab er derselben einen Mastixüberzug; das Mauerwerk war feucht oder ward es durch eine Ueberschwemmung, das Bild verdarb und

ward durch Restaurationen noch mehr verdorben; in neuerer Zeit suchte man es von den übeln Uebermalungen zu reinigen; zum Glück sind alte Copien und Leonardo's Studienköpfe erhalten.

Sogleich die Composition ist ein Meisterwurf. Die Jünger sitzen in einer Reihe an einem langen Tisch, Christus in der Mitte; da hat er das Wort gesprochen: Einer unter euch wird mich verrathen! Dies durchzuckt sie alle wie ein Blitz und versetzt sie je nach ihren Charakteren in verschiedenartige Erregung: Einheit in der Mannichfaltigkeit ist hier im Ausdruck aufs glücklichste erreicht: das gute wie das böse Gewissen, Bangigkeit, stille Wehmuth und Trauer bis zum Entsetzen, zum auflodernden Zorn und zur Racheforderung, Lauschen, Fragen, inneres Arbeiten in Gedanken und hervorbrechender Drang zur That spiegelt sich nicht blos in den verschiedenen Gesichtern, sondern theilt sich dem ganzen Leibe mit, gibt ihm die entsprechende Haltung und äußert sich namentlich auch in den Händen. Dieselbe Einheit in der Mannichfaltigkeit zeigt sich im Rhythmus der Linien, in dem Aufbau und der Gliederung des Werks. Je drei Jünger bilden rechts und links von Christus zwei Gruppen: es ist als ob eine Doppelwelle von ihm ausginge und zu ihm hinströmte; die Gruppen sind untereinander verbunden und alle auf ihn bezogen; jede einzelne Gestalt ist eine völlig freie Persönlichkeit für sich und doch der architektonischen Symmetrie des Ganzen eingefügt: wir sehen hier wie in der Geschichte die sittliche Weltordnung, der göttliche Wille jedem seine Stelle anweist, aber wie zugleich jeder seine Lebensrolle selbständig erfindet und ausführt, und doch der eine innen waltende Geist alles zusammenfaßt. Dieser Einigung von Gesetz und Freiheit ist wieder gemäß daß auch die Charaktere das Typische, Allgemeingültige und das Originale, Individuelle in sich verbinden; es sind Menschen denen man glaubt begegnet zu sein, wirkliche lebensfähige Gestalten, wie sie die Kunst seit Masaccio und Ghirlandajo erfaßte, und doch zugleich voll jener Hoheit und Kraft in jenen die sittliche Seelenrichtung, die Grundstimmung des Gemüths klar betonenden Zügen wie sie Giotto, ja wie sie schon das christliche Alterthum angestrebt; aber hier hat das Typische Fleisch und Blut und den Ausdruck des Augenblicklichen, hier ist das Persönliche in sein Ideal erhöht. Dies klingt auch in der Gewandung und dem Faltenwurfe nach, und der Künstler hat das volle Tageslicht statt der nächtlichen Beleuchtung, und unsere Sitte des Sitzens statt des orientalischen Lagerns um den Tisch bei-

behalten, um uns durch nichts zu befremden, sondern alles in unvergänglicher Gegenwart unmittelbar empfinden und anschauen zu lassen, nicht dem Aeußerlichen das Wesentliche, die Bedeutung der Sache und den Ausdruck der Seele nachzusetzen. — Zur Rechten Jesu neigt Johannes in Trauer versunken sich nach Petrus hin, der hinter Judas her sich fragend an ihn richtet, indem er das Messer in der Hand hält welches er dem Verräther in die Seite setzt; dadurch ist sein eigener thatbereiter Sinn bezeichnet, dadurch des andern erschrecktes Auffahren noch mitbedingt; und wie trefflich contrastirt das in dunkelm Schatten gehaltene scharfgeschnittene Profil des Judas mit des Johannes jungfräulich holder Erscheinung! Zur Linken des Heilands starrt Jakobus wie in einen Abgrund, während hinter ihm Thomas den Finger erhebt, drohend gegen Judas, nicht zweifelnd, Philippus aber aufgestanden ist, sich gegen den Meister hinbeugt und die Hände an die Brust legt als ob er sie öffnen wolle, damit jener erkenne wie kein Falsch in ihrer Tiefe sei. Neben ihm weist Matthäus mit beiden Armen auf die Mitte, auf Jesus, wendet sich aber zum Gespräch mit dem nachdenklichen Simon am Ende des Tisches; zwischen beiden Thaddäus in heftiger Aufregung. Am andern Tischende ist Bartholomäus aufgestanden und blickt lauschend nach Petrus und Johannes; entsetzt ist Andreas zurückgefahren, aber ruhiger, sanfter legt hinter ihm her Jakobus der Jüngere seine Hand auf die Schulter von Petrus, seine eigene Gruppe so an die mittlere bindend, den Fluß der Wellenlinie ununterbrochen weiterleitend. In dieser Spannung und Erregung, die rings um ihn brandet, und die Goethe vortrefflich dargelegt hat, wie selbstbewußt ruhig sitzt Christus in der Mitte, ein Bild der Liebe die sich zum Opfer dahingibt, und doch umspielt von leiser Wehmuth daß er die Seinen und das Leben lassen soll, im Anschluß an den überlieferten Typus voll göttlicher Majestät und doch uns so menschlich nah! So hat Leonardo eins der herrlichsten Meisterwerke dramatischer Malerei geschaffen, indem er technisch und wissenschaftlich aller Kunstmittel Herr geworden und sie in den Dienst des Gedankens gestellt; naive Lebensauffassung und ein genialer Blick der Begeisterung wirken einträchtig zusammen mit der besonnenen Ueberlegung, mit der sorgfältigen Ausführung. Ob unbewußt schaffende Phantasie oder selbstbewußt durchbildender Verstand größern Antheil am Werke habe, ist nicht zu sagen, sie stehen im Gleichgewicht.

Am Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir Leonardo wieder in Florenz und zwar mit weltlicher Historienmalerei beschäftigt. Er und der jüngere Michel Angelo hatten den Auftrag erhalten den Rathssaal im Palazzo vecchio mit einem Schlachtbild aus der florentiner Geschichte zu schmücken; beide zeichneten Cartons, die leider nicht zur Ausführung kamen, aber von den Zeitgenossen aufs höchste gepriesen und namentlich von den heranwachsenden Künstlern für epochemachende Meisterwerke angesehen und studirt wurden. Und doppelt leider müssen wir sagen daß beide Cartons zerstört oder verschollen sind. Den von Leonardo sah Rubens und rettete daraus eine Gruppe von vier Reitern die um eine Fahne streiten, indem er sie sich abzeichnete. Schlagender, leidenschaftlicher kann kriegerisches Feuer im wüthenden Kampfe der Entscheidung nicht dargestellt werden; selbst zwei der Rosse beißen ineinander; wie ein unentwirrbarer Knäuel von Angriff und Vertheidigung und doch wieder symmetrisch klar steht uns das Bild vor Augen; die Fahnenstange zerbricht, die Florentiner werden sie erobern. So mochte die Gruppe links im Vordergrunde stehen; aus einer Denkschrift von Leonardo's Hand über den Sieg, den die Florentiner am 29. Juni 1440 bei Anghiari über die Mailänder erfochten, ersehen wir daß er den Kampf um eine Brücke als den Mittelpunkt der Schlacht auffaßte. Er erwähnt dann des Patriarchen von Aquileja, der mit erhobenen Händen um günstigen Erfolg für Florenz betete, während ihm der Apostel Petrus in einer Wolke erschien. Versetzen wir das auf die rechte Seite, so würde die Verfolgung der überwundenen Mailänder in den Mittelgrund hinter die Reitergruppe kommen. Guhl vermuthete sehr glaublich daß der Kampf um die Brücke in der Amazonenschlacht von Rubens, sowie der ganze Eindruck der Composition in Rafael's Constantinschlacht nachgewirkt habe.

Heilige Familien Leonardo's kommen in mehrfachen Wiederholungen vor; solche entstanden wol nach seinen Entwürfen unter seinen Augen und so daß er selbst die letzte Hand daran legte. Genrehaft idyllisch ist die Composition welche Maria auf dem Schoße ihrer Mutter sitzen und die Hände nach dem Knaben ausstrecken läßt, der eben ein Lamm wie zum Reiten besteigen will. Voll romantischer Poesie ist die Jungfrau in der Felsenkluft mit der Aussicht auf einen felsumthürmten Fluß; Maria kniet, das Christkind sitzt am blumenumkränzten Quell, ein Engel neben ihm, gegenüber der kleine Johannes. Die Madonna mit dem Bas-

relief hat das Christkind auf dem rechten Schenkel; es spielt mit Johannes; hinter ihr zur Rechten und Linken schauen zwei Männer zu; die scharfe Individualisirung derselben zeigt uns die realistische, Maria die idealistische Richtung Leonardo's in ansprechendem Gegensatz; namentlich sind hier ihre Züge von vollendeter Schönheit, und der liebliche Ausdruck edel und völlig frei von einem Zug in süßliches Lächeln, der uns sonst wol bei Leonardo begegnet und bei seinen Schülern so häufig ist. Um der in Wohllaut gelösten Contraste willen halte ich die Urheberschaft des Meisters für zwei andere Werke fest, wenn auch die Ausführung von Luini's Hand sein sollte. Das eine führt den Namen der Bescheidenheit und Eitelkeit und zeigt zwei weibliche Brustbilder: jene im Profil den Schleier ums Haupt, ernst und edel, der Schwester winkend, die reich geschmückt den Beschauer verlockend anlächelt. Das andere Gemälde zeigt den Oberkörper Jesu in der Mitte von je zwei Schriftgelehrten rechts und links, die äußern im Profil nach ihm hingewandt, die innern mehr aus dem Gemälde herausblickend. Es ist nicht Christus der Mann als Lehrer, aber auch nicht der Knabe im Tempel, sondern ein lockiger Jüngling, der Madonna mit dem Relief ähnlich; der Zeigefinger seiner Rechten berührt den erhobenen Mittelfinger der Linken; er macht einen Gedanken klar, — welchen das kann der Maler freilich nicht darstellen, was dieser aber vermag das hat Leonardo gewollt und gethan, er hat die Poesie der Wahrheit, den Sonnenstrahl der Weisheit veranschaulicht, der als eine innere Offenbarung im reinen Herzen aufgeht, tief, mild und klar, und ihm zur Seite das menschliche Forschen und Fragen mit seiner Mühe und Arbeit, seinem Zweifel und seiner Verstandesschärfe.

Leonardo's Einfluß war so mächtig daß seine Schule in Mailand in Gedanken, Form und Technik ihn zu wiederholen suchte; an Kraft kam keiner ihm gleich, das Lächeln seiner Milde verfiel mitunter ins Verführerische; aber die bessern Arbeiten erfreuen durch Anmuth und durch ein fein ausgebildetes Helldunkel, das zur Seelenstimmung paßt. Der größte der Schüler war Bernardino Luini. Das Holdselige gelang ihm vorzüglich, wir würden sagen meisterlich, wenn er sich nicht an die Typen hielte die sein Meister geschaffen. Er ist der liebenswürdigste und größte Schüler den die Kunstgeschichte nennt. Seine Fresken aus dem Leben Maria's in der Brera zu Mailand, in der Kirche von Sarona, seine Fresken in San Maurizio zu Mailand sind so lieblich rein

und klar in naiver Empfindung, in harmonischen Linien und Farben, daß sie auch an Rafael's Jugend erinnern; einmal, auf dem großen Passionsbilde zu Lugano, gelang ihm auch in selbständiger umfassender Composition ein ergreifendes Pathos in reicher Stufenfolge des Ausdrucks: Maria scheint von Leid entseelt, Magdalena in der Ekstase des Schmerzes, Johannes voll Vertrauen und Begeisterung auf den Sieg, den hier der Heiland im Tode selbst erringt. Da ist Luini Mann geworden; nur die Composition erreicht nicht Leonardo's Verschmelzung von architektonischer Symmetrie und individueller freier Entfaltung. — Marco d'Oggionno, Andrea Salaino, Francesco Melzi und andere gingen in Leonardo's Spuren; Cesare de Sesto wandte sich von da zu Rafael, so auch Gaudenzio Ferrari, der von Anfang an seine Eigenart in phantastischen Uebertreibungen bewahrte und grellere Effecte liebte.

Zeigte uns Leonardo die für den harmonisch vollendeten Menschen und Künstler nothwendige Vielseitigkeit der Begabung in glanzreicher Weise, so tritt in Michel Angelo die Selbstkraft und Freiheit des persönlichen Geistes mit der Urgewalt des Genius wahrhaft erhaben uns entgegen. Auch er ist im Vollbesitz aller technischen Mittel, ein reicher Erbe der Jahrhunderte, aber er verwendet sie nach eigenem Gutdünken, und wenn Leonardo vor allem dem Gegenstande nach seiner Würde wie nach seiner Anmuth gerecht zu werden weiß, so ist es der Sturm und Drang des eigenen Wesens was Michel Angelo's mächtige kühnbewegte Formen schwellt, und jede Linie trägt das Gepräge seiner Empfindung. Wenn Leonardo da Vinci es eine Untugend der Künstler nennt fremde Gestalten sich selber anzuähnlichen, und es daraus erklärt daß die Seele sich gern in Werken gefällt dem ähnlich das sie bei der Gestaltung des eigenen Leibes ausgeführt, wenn er, der objective, dies ein Gebrechen nennt das man bekämpfen müsse, so findet der subjective Michel Angelo es nicht zu tadeln daß man in der Darstellung eines andern sich selber abbilde, er offenbart sich selbst in den Eigenthümlichkeiten seiner Werke und sein Moses schien mir immer einen Zug vom Meister selbst zu haben, ihm entschieden zu gleichen. Kein Mythus, kein Dogma hat diesen Künstler beschränkt, von der Ueberlieferung nimmt er nur was seiner Eigenart zusagt, und er erfindet und gestaltet Neues wie seine Begeisterung ihn treibt. Er befreit den Bildnergeist wie Luther das Gemüth, und macht sein persönliches Selbst zum Be-

stimmungsgrund und Maß seines Thuns. Seine Schöpfungen alle sind aus den Kämpfen und Schmerzen seiner Seele geboren, sie sollen die Welt erschüttern und erheben, nicht ihr schmeichlerisch und gefällig sein; man versteht sie wahrhaft nur, wenn man erkennt wie das Ringen und Leiden einer edeln großen Seele sich in diesen Formen offenbart. Dieser Ueberschuß des Subjectiven ist es was seine Plastik so sehr von der ihm hochverehrten Antike unterscheidet, was statt deren stillen Hoheit und ruhigen Schönheit seinen Marmorwerken die leidenschaftlich bewegte drangvolle Mächtigkeit gibt. Die Gegensätze des Lebens hatten ihn viel zu tief ergriffen als daß er ihre naturwüchsige Harmonie hätte mit jener naiven Heiterkeit der Hellenen darstellen können. Sie waren mit dem nackten Menschen durch tägliche lebendige Anschauung vertraut, er durch das anatomische Studium; so hob er das Gefüge der Knochen und Muskeln schärfer hervor als es unter der Haut erscheint, welche bei den Griechen alles einigend bekleidet und das Unterschiedliche unter der gemeinsamen Oberfläche ausgleicht. So ist auch die Seele in allen Gliedern gegenwärtig, alle wirken einklangvoll zusammen, wie aus eigenem Antriebe vollführend was der Wille begehrt; daher diese jugendfreudige Anmuth. Bei Michel Angelo dagegen drängt der Geist den Körper zu Bewegungen und Stellungen die an die Grenze des Erreichbaren stoßen, oder der Geist ist so in sich vertieft daß er auch den Leib sich selber überläßt, daß dieser architektonisch dem Gesetz der Schwere folgt und gleichfalls in regungslose Ruhe versinkt. Welch herrlichen Gliederbau verleiht er den Propheten und Sibyllen! Sie sind vertieft in die tiefsten Fragen des Lebens; aber ein plötzlicher Gedanke überkommt sie, eine Anschauung geht ihnen auf und fesselt den Blick, wendet das Angesicht, bewegt die Hand, während alles Uebrige in der bequemen Ruhe verharrt. Der Anatom Henke hat mit Kennerblick erfaßt wie Michel Angelo gerade durch das Gegensätzliche eine andere Welt der Kunst gegenüber und nach der Antike erschaffen hat. Er löst die harmonische Zusammenstimmung in der Action aller Glieder, die nichts Geschraubtes und Willkürliches kennt, und läßt die einzelnen getrennte Wege gehen. Seine Morgenröthe auf dem Mediceergrab erwacht eben aus dem Schlummer; sie ist um die Taille hin noch ganz unbeweglich und starr, aber das Haupt wendet sie zu uns, die linke Hand greift in die Falten des Schleiers, und das linke Bein setzt sich auf um die Hüfte herumzuwälzen. Noch ist der Adam der sixtinischen

Decke dem Erdboden verhaftet, die rechte Seite liegt noch wie leblos, aber der linke Arm hat sich magnetisch angezogen dem Schöpfer entgegengehoben, der den Lebensfunken in ihn hinüberspringen läßt; der Kopf wendet sich, das Auge blickt zu Gott hin und der linke Fuß will sich aufrichten. Das macht erst recht den Eindruck des tiefen Schlafs daß die Nacht in so seltsamer Lage doch von ihm überwältigt ward; alles stemmt sich gegeneinander, und trägt sich doch, während die ganze antike Gestalt der schlummernden Ariadne so graziös dahingegossen ist in leisem Schlummer ohne daß alle Gelenke gelöst wären. Der sterbende Fechter bewahrt mit der letzten Kraft seine feste Haltung; der an der Säule gefesselte Sklave Michel Angelo's, in aufrechter Stellung durch ein Band um die Brust gehalten, läßt in dem hintenübergereckten Kopf, in der über den Kopf zurückgeschlagenen, in der an die Brust gepreßten Hand den Uebergang vom Leben zum Tod, den letzten Athemzug, die verglimmende Spur scheidender Beseelung erkennen.

Anfangs nennt Michel Angelo die Sculptur seine Kunst, dann leistet er das Höchste in den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle, dann baut er als Greis die Peterskuppel: aber das dünkt mir das Charakteristische bei ihm daß was er auch schuf die drei Künste vereint in ihm thätig waren; und wie er auch in Worten dichtete, so war es die Poesie seines eigenen Gemüths die seine Hand beseelte. Im weltgeschichtlichen Entwickelungsgang war die Malerei die tonangebende Kunst, und so erzielte auch Michel Angelo mit seinen Bauten jene mächtigen malerischen Effecte, die seine Nachahmer zur Ueberladung, zur Verwilderung führten, so sind auch seine Statuen malerisch componirt; aber es waltet in ihnen wie in den Gestalten seiner Fresken eine architektonische Größe, die allgemeinen Weltkräfte regen und dehnen sich in ihnen mit dämonischer Gewalt, das Riesige begrenzt sich selber schwer mit der Schönheitslinie, der Eindruck ist der des Erhabenen. Dazu kommt daß er Statuen und Gemälde am liebsten in Zusammenhang mit der Architektur bringt, daß er die Decke der sixtinischen Kapelle für sein Gemälde architektonisch gliedert und diese dadurch umrahmt und zu einer Gesammtwirkung verbindet. Seine Freude am Nackten, seine Sicherheit in der Modellirung des menschlichen Körpers gibt im Schein der Rundung und der Lebensfülle seinen Bildern etwas Plastisches; er nennt das Gemälde das vorzüglichste das dem Relief am nächsten komme; und im Plastischen, in der Einzelgestalt seiner Sibyllen und Propheten feiert er über

Rafael seinen Triumph, während ihm dieser in der malerischen Gruppenbildung und in der Composition figurenreicher Werke überlegen ist. Die sorgsam vollendende Oelmalerei, die Leonardo auch für die Wandbilder wählte, sagte ihm nicht zu; er nannte sie weibermäßig, das Fresco sei Männerwerk. Bei diesen raschen markigen Zügen, die es erfordert, war ihm wohl; unmittelbar soll die innere Anschauung in die äußere Sichtbarkeit treten, und wir danken ihm daß er die Hülfsarbeiter vom Gerüste gejagt, daß er nicht, wie so oft geschieht, mit dem Carton sich begnügte, nicht das Wandgemälde selbst sogleich mit Hülfe anderer Hände als Copie entstehen ließ; so ist das Meisterwerk ganz sein, „eins, aber ein Löwe“. Und wie er auch die Hintergründe zu vertiefen wußte, wie ihm auch die Kraft und Harmonie der Farbe zu Gebote stand, das wird man inne wenn man die sixtinische Decke einmal darauf ansieht; es tritt nur nicht einseitig hervor, sondern dient dem geistigen Eindruck des Ganzen.

Fest, in sich abgeschlossen, dem Gemeinen feind, ein Schöpfer neuer Formen, ein Träger neuer Ideen, groß angelegt steht er einsam da wie alles Erhabene. Wo er wußte daß er recht hatte setzte er Trotz dem Trotz entgegen und ließ sich nicht meistern; aber er war frei von allem Neide, aller Selbstsucht; er traf mit scharfem Wort das Gewöhnliche, das ihm Widerwärtige, aber er war darum kein verbitterter Griesgram, wenn er auch am liebsten allein mit sich und seinen Gedanken lebte. Seine Briefe zeigen wie er auch in der Ferne das Haupt der Familie ist, wie er für den Vater, die Brüder, die Neffen sorgt und arbeitet; die Pietät mit der er die eigene Ueberlegenheit dem alten Vater unterordnet ist ebenso rührend, ebenso ein Zeugniß reinster Herzensgüte, innigster Seelenmilde wie jener Brief in welchem der Zweiundachtzigjährige den Tod seines Dieners an Vasari meldet: „Ihr wißt daß Urbino gestorben. Dabei ist mir eine große Gnade Gottes geschehen, aber mit einem schweren Verluste meinerseits und unendlichem Schmerze. Die Gnade war die daß wenn er im Leben mich am Leben erhielt, er mich nun im Sterben gelehrt hat wie man nicht mit Unlust sondern mit Sehnsucht dem Tode entgegengehen soll. Ich habe ihn 26 Jahre gehabt und als einen Menschen von seltenster Treue erfunden, und nun da ich ihn reich gemacht und auf ihn als Stab und Trost meines Alters gehofft, ist er mir dahingeschieden und mir keine andere Hoffnung geblieben als die ihn im Paradiese wiederzusehen. Von diesem aber

hat mir Gott ein Zeichen gegeben durch den glückseligen Tod, den er gestorben ist, wobei er viel mehr als über das Sterben darüber betrübt war mich in dieser verrätherischen Welt mit so vielem Kummer zurückzulassen, obschon der größte Theil von mir mit ihm gegangen ist und mir nur ein unendliches Elend übrigbleibt."

Vittoria Colonna sagte von Michel Angelo daß er selber noch höher zu stellen sei als seine Werke, daß diejenigen welche nur seine Werke und nicht ihn selbst kennen, doch das minder Vollkommene an ihm schätzen. Goethe schrieb von Rom aus: „Ich bin so für ihn eingenommen daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann. Die innere Sicherheit und Männlichkeit des Meisters, seine Großheit geht über allen Ausdruck. Ich kann euch nicht sagen wie sehr ich euch zu mir gewünscht habe, damit ihr nur einen Begriff hättet was ein einziger und ganzer Mensch machen und ausrichten kann; ohne die sixtinische Kapelle gesehen zu haben kann man sich keinen Begriff machen was ein Mensch vermag. Man hört und liest von vielen großen und braven Leuten, aber hier hat man es doch ganz lebendig über dem Haupte, vor Augen." Carus machte an demselben Orte die Bemerkung daß Michel Angelo einer von den Menschen gewesen deren innere Fülle im Gemüth und Geist so groß ist daß sie sich mitzutheilen nicht leicht Gelegenheit finden; sie müssen sich verschließen, und eben dieses Müssen gibt ihnen eine große Härte, durch welche sie mitunter zum Schroffen und Gewaltsamen sich getrieben finden. Der Künstler selber sagt:

Mag sich die Welt Unedlem hold erweisen
Und mag sie Ehre dem Geringen weihn,
Nie fehlet Einer doch dem nicht gemein
Und schlecht erschiene was die Andern preisen.
Dann aber soll er noch den Thoren schmeicheln,
Soll lächeln wo sie lächeln und sich freun,
Und wo er weinen möchte Jubel heucheln.
Ich habe doch den Trost in meinem Gram
Daß im Verborgnen meine Seele leidet,
Daß sich kein Ohr an ihrer Trauer weidet,
Ihr stilles Sehnen keiner noch vernahm.
Ob ich die Ehren der bethörten Welt,
Ob ihren grimmen Haß verdienen möge:
Mir ist es gleich, mir gleich was ihr gefällt,
Und einsam wandl' ich unbetretne Wege.

Daß ihm der Stern der Schönheit zu seinem Beruf in das Leben geleuchtet, sagt er selber ein andermal, und fügt hinzu daß es thöricht sei sie in das Sinnliche zu setzen, da sie dem gesunden Geist die Schwinge zum Göttlichen verleihe, da Gott selbst uns durch ihre Weihe zu sich emporziehe. Und so geht eine nie gestillte Sehnsucht durch das Leben und Schaffen dieses starken Mannes, eine Sehnsucht nach Liebe, nach dem Kunstideal, nach der Ewigkeit; sie läßt ihn nicht zur Ruhe kommen, aber sie hebt ihn auch über alles Gemeine, Gewöhnliche empor, und seine Schöpfungen tragen das Gepräge dieses leidenvollen Ringens eines einsamen Gemüths. Es war Michel Angelo am wohlsten wenn er Meißel und Hammer in den Händen hatte um die Gestalt, die im Stein verborgen liege, mit kühnen Streichen herauszuhauen. Er hatte die gründlichsten anatomischen Studien gemacht um des menschlichen Körpers völlig Herr zu werden, und gefiel sich nun darin denselben in immer neuen Motiven zu entfalten. Nur in gewaltiger Bewegung konnte er darstellen was innerlich in ihm waltete, und um das ergreifend auszudrücken muß der Organismus sich fügen: die Muskeln treten in den angespannten Gliedern stärker hervor, der Nacken wird herculischer, Stirn und Augenknochen schärfer, schroffer wie in der Natur gebildet. Die römischen Reliefs in malerischem Figurenreichthum, die spätgriechischen affectvollen Darstellungen wie der Laokoon kamen seinem Drang als Vorbilder entgegen. Da wird das Gewaltige auch zum Gewaltsamen, ja Gezwungenen und statt jener naiven Anmuth die den Beschauer fesselt und erquickt, gerade weil sie sich selber genug ist, tritt ihm hier das Bestreben entgegen ihn durch Niegesehenes zu packen und zu erschüttern. Burckhardt bezeichnet dies treffend: „Manche Gestalten Michael Angelo's geben auf den ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheueres. Seine Darstellungsmittel gehören alle dem höchsten Gebiete der Kunst an; da sucht man vergebens nach einzelnem Niedlichen und Lieblichen, nach seelenruhiger Eleganz und buhlerischem Reiz; er gibt eine grandiöse Flächenbehandlung als Detail, und große plastische Contraste, gewaltige Bewegungen als Motive. Seine Gestalten kosten ihm einen viel zu heftigen innern Kampf als daß er damit gegen den Beschauer gefällig erscheinen möchte. Eine holde Jugend, eine süße Lieblichkeit konnte gar nicht das ausdrücken helfen was dieser Prometheus ausdrücken wollte." Und Lübke fügt hinzu: „Vor diesen Werken gibt es kein ruhiges

Genießen; sie reißen uns unwiderstehlich in ihr leidenschaftliches Leben hinein, und machen uns, wir mögen wollen oder nicht, zu Genossen ihrer tragischen Geschicke." Schon die Zeitgenossen empfanden den Schrecken, die niederschmetternde Gewalt des Erhabenen vor Michel Angelo's Werken; Julius II. nannte ihn terribile; wir mögen uns dabei an die furchtbaren Grazien des Aeschylos erinnern.

Michel Angelo (1475—1564) gehörte der edeln florentiner Familie Buonarotti an. Der Zug des Genius führte schon den Knaben zur Kunst. Er ward Ghirlandajo's Schüler, er zeichnete nach Masaccio, er ward von Lorenzo von Medici ins Haus aufgenommen, studirte dort die Antike und modellirte. Seine Erstlingsarbeiten zeigen wie er von verschiedenen Seiten ansetzt: das Relief eines Centaurenkampfes ist voll sinnlichen Feuers, ein Engel an der Arca des Dominicus zu Bologna mild wie das Ideal der Frühjugend, die des Lebens Täuschungen und Bitterkeiten noch nicht gekostet hat; ein trunkener Bacchus wie später ein kolossaler Knabe David lassen den Realismus der Zeit erkennen; ein schlafender Amor von seiner Hand aber ward vergraben gefunden und als Antike geschätzt. Für seine männliche Reife war der Einfluß der Platonischen Philosophie in dem mediceischen Kreise bedeutend; sie befreite auch seinen Geist von Formeln und Satzungen zu einem ethischen Theismus, und die Ideenlehre des griechischen Weisen klingt in seinen Sonetten wieder. Dazu aber erscholl die Predigt Savonarola's, die Florenz zur Buße rief, zu einem innern Christenthum erweckte, die Zeichen der Zeit deutete und auf Gottes Finger in den Ereignissen des Tages hinwies; ja der Prophet gründete einen Gottesstaat mit Volksregierung bis er 1498 verbrannt wurde. Michel Angelo war gleich stark von dem Freiheitssinn wie von der religiösen Begeisterung jener Tage ergriffen; doch vor der Engherzigkeit die sich gegen den schönen Schein der Kunst wandte, weil sie in Sinnenreiz und Bilderdienst entarten konnte, behütete ihn seine eigene Begabung. Savonarola's Schriften waren neben Dante's göttlicher Komödie die Bücher die er stets mit sich führte, und die Erinnerung an seine Reden bewahrte er bis ins Greisenalter in treuem Gedächtniß. Sein Sinn blieb gottesfürchtig ernst, sein Leben sittenstreng und rein, sein Christenthum ein geistiges, das sich an Herkommen, Ceremonien und Satzungen nicht bindet, aber alles auf das Ewige bezieht. Seine Stimmung nach Savonarola's Tod prägte der Fünfundzwanzigjährige in einem Meisterwerke aus; es ist die Maria mit dem

Christusleichnam, die in der Peterskirche steht. Die schmerzensreiche Mutter hat den Sohn, der über ihrem Schose liegt, im Arm und schaut mit edler Trauer auf ihn nieder; sein nackter Körper ist ebenso vorzüglich behandelt wie ihr Gewand, der Aufbau der Gruppe befriedigt das feinste Liniengefühl, die tiefe Empfindung ist mit antiker Klarheit maßvoll ausgeprägt. Das Relief einer Pieta in Genua, die Maria mit dem Kinde in der Liebfrauenkirche zu Brügge lassen den hier angeschlagenen Ton weiterklingen. Die Mutter ist in wehmüthiges Nachsinnen über ihr Kind versunken, dem die Welt für seine Liebe den Tod bieten wird.

Am Anfange des 16. Jahrhunderts entwarf Michel Angelo gleichfalls wie Leonardo ein Schlachtbild. Auch sein Carton ward zerstört und das Gemälde nicht ausgeführt. Er zeigte seinerseits die volle Freiheit und Meisterschaft in der Behandlung des menschlichen Leibes, zum Ausdruck eines großen Gedankens durch die Composition kam er wie es scheint noch nicht. Er wählte einen Moment vor dem Kampfe; die Soldaten haben im Arno gebadet, da rufen die Drommeten zum Streit, und die Emporklimmenden, Sichankleidenden, zu Abwehr und Angriff Eilenden gaben ihm eine Fülle von individuellen Motiven, die er alle anatomisch richtig, doch hier und da die Formen um des Ausdrucks willen verstärkend und so glücklich verwerthete daß seine Zeichnung auf die jüngern Generationen eine befreiende, maßgebende Wirkung übte: die Subjectivität band sich nicht mehr an das Erbe der Vergangenheit, sondern schaltete frei mit allen Errungenschaften der Antike wie des Mittelalters um sich selber auszusprechen.

Nun ward Michel Angelo durch den mediceischen Papst Julius II. nach Rom berufen. Er sollte ein Grabmal für denselben schaffen. Das sollte in der Peterskirche aufgestellt werden und von allen Seiten zu sehen sein; die Architektur sollte die Grundlage aufbauen und gliedern, auf welcher die Plastik den kunstsinnigen Kirchenfürsten feiern könnte. Oben sollte seine Statue schlummernd ruhen. Gefesselte Gestalten an den Pilastern sollten in etwas wunderlicher Allegorie sowol die vom Papst wieder unterworfenen Provinzen als die durch seinen Tod in ihrem Aufschwung gehemmten Künste bedeuten. Dann war an die Statuen von Moses und Paulus gedacht; sie sollten das thätige und das beschauliche Leben versinnlichen. Erst vierzig Jahre später kam ein verkümmerter Auszug des Werkes zur Aufstellung; es war

nach des Meisters eigenem Wort die Tragödie seines Lebens geworden. Der Papst selbst verlangte zunächst die Malerei in der Sixtina. Julius II. war eine energische und leidenschaftliche Natur, ein Kraftmensch wie Michel Angelo; sie geriethen manchmal hart aneinander und konnten doch nicht voneinander lassen. Einmal als frische Marmorblöcke für das Grabmal angelangt waren, ging der Künstler in den Vatican um Geld zu fordern, aber ein Stallknecht wies ihn ab. Da schrieb er dem Papst: „wenn er wieder etwas verlange, möge er ihn außerhalb Roms suchen", und verließ die Stadt. Reiter des Papstes setzten ihm nach, erreichten ihn aber nicht vor der florentiner Grenze, zu seiner Sicherheit kehrte er unter dem Gesandtentitel nach Rom zurück. Ein Höfling wollte ihn mit der Eigenheit der Künstler entschuldigen. „Schweige", rief der Papst, „so spreche ich selber nicht von einem Mann wie Michel Angelo!" — Aus jener Zeit rühren wol die beiden Gefesselten her, die wir heute im Louvre sehen; sie beweisen wie statt frostiger Allegorie ein energisch ergreifendes persönliches Leben am Grabmal würde gewaltet haben; es sind vortrefflich durchgebildete Körper, wie von gleichem Adel der Form, von gleicher maßvoller Bewegung seit dem Alterthum keine geschaffen waren, und doch von einer empfindungsvollen Tiefe des Seelenausdrucks, die sie der neuen Zeit aneignet. Ein großer Schmerz spricht aus beiden, aber den einen führt er zu trotzigem Anringen gegen das Verhängniß, dem andern löst er die Glieder in sanftem Hinsterben. Eine Reihe ähnlicher Gestalten und dazu die geschichtlichen Geisteshelden würden das Denkmal zu einem Wunder der Welt gemacht haben. Das ward die Decke der sixtinischen Kapelle, die Michel Angelo seit 1508 in vier Jahren vollendete; unter ihr sagt man mit Ariost:

Michel più che mortale, angel divino.

Die Decke ist ein Spiegelgewölbe mit Stichkappen. Michel Angelo hat sie architektonisch gegliedert und dadurch für seine Gemälde eine herrliche Umrahmung gewonnen. Die mittlere Fläche erhält in acht Bildern Darstellungen von der Schöpfung, dem Sündenfall, der Sündflut. In den vier Ecken auf sphärischen Dreiecken der Wölbung aber erscheinen Rettungen aus der Noth durch göttliche Hülfe: Die Geschichten der ehernen Schlange, David's und Goliath's, der Judith, der Esther. Zwischen ihnen auf den großen Dreieckfeldern der Wölbung sitzen die kolossalen zwölf

Gestalten der Propheten und Sibyllen, die den Juden und Heiden das Heil und den Heiland geweissagt; und etwas tiefer in den Zwickeln und Fensterbogen die Voraltern Maria's, die dem Herrn still entgegenharren. Wir erinnern uns daß an den beiden langen Wänden die ältern Meister bereits Scenen aus dem Leben von Moses und Christus, Gesetz und Evangelium dargestellt; unter diesen wurden später Rafael's Teppiche mit der Apostelgeschichte angebracht, und die Wand dem Eingang gegenüber nahm Michel Angelo's Jüngstes Gericht auf, der Abschluß des gedankenvollen Ganzen.

Werfen wir zuerst einen Blick auf das Architektonische, so hat der Künstler es durch menschliche Gestalten belebt, die sich nirgends hervordrängen, und bald als Bronze oder Stein gedacht, bald in natürlicher Farbe ausgeführt sind. Kugler hat sie sehr glücklich die persönlich gewordenen Kräfte der Architektur genannt. Unter den Sibyllen und Propheten, wo die Bogen auseinandergehen, stehen Knaben oder Mädchen und tragen oder stützen die Inschriftstafeln mit dem Namen der über ihnen Thronenden; einheitlich in Seelenstimmung und Körperhaltung, in reiner Anmuth und glücklicher Unbefangenheit stehen sie von allen Gebilden Michel Angelo's der Antike am nächsten. An den Seitenpfosten der Throne treten unter dem Capitäl je zwei nackte jugendliche Figuren hervor, derber, bewegter als jene untern, minder geistig als die Knaben welche den Propheten und Sibyllen in freier theilnehmender Weise selber gesellt sind. Neben den Pfosten ist über den Gewölbekappen ein Raum frei, in welchem je eine ältere Gestalt sich lagert; das sind Naturmenschen, wie eingeschoben in diese Dreiecke, auf der Wölbung durch Gegenstemmung der Glieder sich haltend, aber mit so wenig Anstrengung als ob sie in solcher Lage geboren oder gewachsen wären. Ueber den Thronpfeilern aber, wo die Gesimse sich anschicken die Mittelbilder der Decke zu sondern und einzurahmen, treten nackte Männer in leichtbewegten Stellungen hervor, Laub- oder Fruchtgewinde haltend oder um reliefgeschmückte eiserne Schilde zwischen ihnen beschäftigt. Seine Freude an der Herrlichkeit des menschlichen Körpers in der unerschöpflichen Mannichfaltigkeit seiner Bewegung hat der Künstler in allen diesen Gestalten glorreich entfaltet; er wäre der größte und phantasiereichste Actzeichner, wenn er auch sonst nichts hervorgebracht hätte; wenn man sich in diesen Formenreichthum vertieft, glaubt man hier habe er mit Vorliebe sein Bestes ge-

than, und doch ordnet sich das alles dem geistig Bedeutenden unter.

Wie Goethe singt daß das All mit Machtgeberde in die Wirklichkeiten brach, so versinnlicht Michel Angelo den weltdurchwaltenden Geist, dessen eigene Bewegung das Leben der Dinge hervorruft und in die Schöpfung eingeht. Im erhabenen Flug, Genien unter dem wallenden Mantel, schwebt der Ewige dahin, mit der Rechten der Sonne, mit der Linken dem Mond die Bahn anweisend; er fliegt dann vom Beschauer hinweg, und schon grünt unter ihm das Land; er schwebt dem Beschauer zugewandt über den Wassern, und ruft die lebendigen Wesen hervor. Wiederum schwebt er geniengeleitet heran; er erscheint milder, wir sehen ihn im Profil, er streckt seine rechte Hand aus, und eben erhebt sich Adam von der Erde und reicht ihm die Linke entgegen; die Zeigefinger rühren aneinander, der elektrische Lebensfunken strömt von Gott hinüber in den Menschen, und in eigenthümlicher Symmetrie erscheint seiner Gestalt das Spiegelbild der Gottheit. So genial, so durchaus frei und selbständig hat Michel Angelo das Uebersinnliche zu versinnlichen verstanden. Die Hoheit des Schöpfers, in energischer Handlung unwiderstehlich, wetteifert malerisch mit dem Zeus des Phidias in seiner majestätischen Ruhe der Plastik. Der Maler ist hier seitdem so wenig übertroffen worden wie der Bildhauer; Rafael im kleinen Maßstabe und Cornelius im großen sind ihm in ihren Schöpfungsbildern dadurch am nächsten gekommen daß sie seine Bahn innehielten. — Wenn dann ein Bild Sündenfall und Strafe verknüpft, so nimmt der Meister die naive epische Erzählungsweise der ältern Kunst hier auf um in dramatischer Composition mit schlagender Gewalt die Untrennbarkeit von Schuld und Buße oder Gericht zu veranschaulichen. In der Mitte steht der Baum des Paradieses; die umringelnde Schlange geht in einen menschlichen Oberkörper über und reicht die Frucht an Eva; sie ruht in allem Zauber der Anmuth und doch durch kräftige Fülle der Glieder die Stammmutter der Menschheit an dem aufsteigenden Boden, neben ihr steht Adam und reicht nach dem Baum empor. Auf der andern Seite aber fliegt bereits der Engel und treibt mit gezücktem Schwert die beiden Sündiggewordenen wie ihr böses Gewissen aus dem wonnigen Garten in die Oede. Bei der Sündflut sind die Figuren für die Ferne in zu kleinem Maßstab genommen. Noah's Dankopfer dagegen zeigt wieder prächtige Menschen in bewegter Gruppe. Die Rettungs-

bilder stehen nicht ganz auf gleicher Höhe mit dem was Michel Angelo in den Einzelgestalten der Propheten und Sibyllen geleistet hat. Die sind so groß gedacht und ausgeführt daß wir in ihnen Wesen erkennen die den Schmerz eines Zeitalters, einer Nation zu tragen und sich darüber zu erheben fähig sind, denen im eigenen Herzen Gott nahe ist und die das innere Wehen und Walten seiner begeisternden Eingebung zu verstehen und auszusprechen den Muth und die Kraft haben. So vollenden sie die Auffassung des Alten Testaments nach seiner geistigen Erhabenheit, durch welche Michel Angelo sich von Ghiberti oder Benozzo Gozzoli unterscheidet, die uns dasselbe menschlich nahe gebracht; Milton in der Poesie, Händel in der Musik treten ihm zur Seite; er zeigt wie in der Geschichte die großen Thaten Gottes berichtet werden, wie in der Poesie der Psalmen und Propheten das Gemüth zum Unendlichen sich aufschwingt. Jeremias der in wehmüthig ernstes Nachdenken sich vertieft, Ezechiel der in seherischem Aufblick sich nach außen wendet, Jesaias der dem Wort des Genius lauscht, sie sind gleich ihren Genossen und gleich den Sibyllen auch durch Verschiedenheit des Alters und der Züge individualisirt; unter den Frauen ist vor allen die jugendliche Delphierin voll jener erhabenen Anmuth, die in ihr eine Personification des Hellenenthums erkennen läßt, während die orientalischen urweltlicher, dämonischer erscheinen. Die Gewandung ist durchweg ideal gehalten, sie schließt sich derjenigen an die von der ersten christlichen Kunst aus der Antike herübergenommen worden, ist aber orientalisirt, im Ganzen groß und schwungvoll angelegt und im Einzelnen jede Falte wohlberechnet. — Die sechsunddreißig Gruppen der Vorfahren Jesu sind Familienbilder ersten Ranges; einfach, in stillem Harren, in mildem Frieden, bald Männer, Frauen und Kinder, bald aufeinander bezogene Einzelfiguren, nicht effectvoll erregt, sondern in plastischer Ruhe wirken sie auch besänftigend auf den Beschauer, den die übrigen Bilder über das Irdische und Gewohnte mit Sturmesgewalt emporgerissen; das Gefühl des Erhabenen mit seiner erschütternden Ueberwältigung und seinem Schauer des Entzückens klingt leis und rein in ihnen ab, und so führten sie uns wieder zu uns selbst zurück.

Dieser römischen Zeit der frischen Manneskraft Michel Angelo's gehören auch einige Marmorwerke an, die der Antike noch näher stehen als spätere Arbeiten, und darum sind auch wol jene Zeichnungen nach der griechischen Mythe damals entstanden,

Aphrodite von Eros geküßt, der Adler der den Ganymed emporträgt, und Leda mit dem Schwane, besonders diese voll leidenschaftlicher Glut, gewaltiger als graziös, an die Statue der Nacht gemahnend. Die Statue eines jugendlichen Apoll in den Ufficien zu Florenz ist wie manch andere des Meisters nicht fertig geworden; manchmal mochte er, der sich an kein Modell band, sich verhauen haben, oder bereits sich zum Ausdruck neuer Gedanken gedrängt fühlen ehe er an das Angefangene die letzte Hand legte. Sodann der Christus in Maria sopra Minerva zu Rom, in jugendschöner Nacktheit, mild im Ausdruck; er hat das Kreuz zu seiner Rechten, aber er ist der Lebensfürst, der Sieger über den Tod.

Als Leo X. Papst geworden erhielt Michel Angelo (1520) den Auftrag nach Florenz zu gehen, dort an San Lorenzo eine Sakristei zu bauen und in ihr die Grabmäler für Giuliano und Lorenzo, zwei Mediceer, Bruder und Neffe Leo's, herzustellen. Die Mediceer waren groß und angesehen geworden als Pfleger von Kunst und Wissenschaft, als Schirmer und Vertreter des Volks gegen den Uebermuth der Adelsparteien; ihre Nachkommen aber wollten jetzt Herren sein und das Regiment der Willkür und des Absolutismus in Florenz begründen. Da wurden sie vertrieben. Michel Angelo hatte zwischen der Familie, der er viel verdankte, und der Freiheit des Vaterlandes zu wählen; er entschied sich für diese. In dem Heldenkampfe gegen die Mediceer sammt Kaiser und Papst (1529) leitete er die Befestigung und Vertheidigung des Hügels der die Stadt beherrscht und die Kirche San Miniato trägt. Sein Leben war nach der Eroberung in Gefahr, er hielt sich in einem Glockenthurm verborgen; Papst Clemens VII. bot ihm Sicherheit und das Fortbestehen aller Aufträge. Da nahm er die Arbeit an den Grabdenkmalen wieder auf. Als die dazu gehörige Nacht fertig geworden und zum ersten mal ausgestellt war, da heftete Giovanni Strozzi die Strophe daran:

> Die Nacht, wie süß sie schläft im Steine hier,
> Ein Engel (Angelo) hat die Formen ihr gegeben;
> Sie schlummert; zweifle nicht an ihrem Leben;
> Erwecke sie, so redet sie mit dir.

Der Künstler aber konnte sich nicht enthalten darauf zu antworten und dem Zorn und Schmerz über die Lage des Vaterlandes Ausdruck zu geben; er ließ die Statue erwidern:

Lieb ist mir Schlaf, noch lieber bin ich Stein,
So lang' der Schaden und die Schande währen;
Nichts sehn, nichts hören ist mein ganz Begehren;
Drum rede leis'; ich möcht' erweckt nicht sein.

Bald nachher verbannte er sich selbst aus der geliebten Heimat, und sah die Stadt nicht wieder die ihre Freiheit verloren hatte. Die Denkmale wurden 1534 aufgestellt ohne daß sie ganz fertig geworden. In einer Brutusbüste suchte Michel Angelo den rächenden republikanischen Geist zu verkörpern.

Die beiden Männer waren nicht von der Art und Bedeutung um Michel Angelo für sich begeistern zu können; doch ging er von ihren Charakteren aus, schuf aber ideale Bildnisse, indem er die beiden Statuen in Nischen setzte. Er ließ den einen frischen Muthes wie einen Feldherrn um sich blicken, den andern sinnend in sich versenkt sein; dieser erhielt daher früh den Namen il pensiero, das Nachdenken. Dem Ausdruck beider entspricht die ganze Stellung, und namentlich erhöht der Schatten den der Helm über das Antlitz des Sinnenden wirft, den melancholisch ergreifenden Eindruck. Der allgemein gehaltenen Auffassung der Männer entsprechen nun auch die unter ihnen auf den schräg abgerundeten Sarkophagdeckeln gelagerten Gestalten des Abends und der Morgenröthe, des Tages und der Nacht. In der Personification von Weltkräften oder Naturerscheinungen wetteifert der Künstler mit den Alten. Die Gestalten, je eine männliche und eine weibliche in frei entsprechender Symmetrie, sind im Schlummer oder träumerischen Hinbrüten dargestellt und so behandelt daß eine eigenthümliche Spannung in ihre gewaltig hingegossenen Leiber kommt, indem der eine Fuß erhoben, der andere gesenkt, der eine Arm stützend, der andere frei ist. In dem Contraste dieser kühnen Verschiebungen hat allerdings die Stellung der Nacht und des Tages etwas Gezwungenes, während der prächtige Gliederbau der beiden andern Gestalten sich natürlicher entfaltet; aber wenn auch nicht leicht jemand schläft indem er den rechten Arm auf den emporgezogenen linken Schenkel stützt, man vergißt es vor dem Werk, so unwiderstehlich überwältigt uns die majestätische Trauer der ganz in Gram verlorenen Gestalt und die grandiose Behandlung der Formen. Ueberhaupt sind diese Tageszeiten aufgefaßt wie Weltalter, wie Tod und Leben, Hinsterben und Erwachen, wie Verkörperungen allwaltender Mächte, menschheitlicher

Zustände. A. W. Schlegel sagt von der Statue des einen der Fürsten:

> Denkender Stein, wann springest du auf, den Entwurf zu vollführen?
> Großes ersinnest du selbst, Größeres wer dich ersann.

Und von den beiden Frauengestalten:

> Nein, nicht bist du die irdische Nacht, die von gestern und heute;
> Sei, Michel Angelo's Nacht, Mutter der Dinge gegrüßt.
>
> Hebst du vom Lager dich, Frühe, des Tags aufdämmernde Botin?
> Ein Jahrhundert erwacht so vom lethargischen Schlaf.

Auch eine Statue Maria's mit dem Kind befindet sich unvollendet in der Kapelle; sie hat ein Bein über das andere geschlagen, auf dem obern sitzt rittlings der Knabe und dreht sich um nach der Mutterbrust, die sein Händchen sucht, in dieser kindlichen Unbefangenheit und fast verdrehten Bewegung ein Contrast zu Maria, die ganz in die innere Anschauung oder Ahnung eines tragischen Geschicks versunken ist.

Seit 1534 lebte Michel Angelo in Rom. Die Reformation in Deutschland hatte sich vollzogen, Papst Paul III. dachte an eine Versöhnung der Gegensätze, Männer von freisinniger Richtung wie Pole, Contarini, Bembo gewannen Einfluß. Zu ihnen kamen von Neapel Ochino und Vittoria Colonna. Der Franciscanermönch war wie Luther und Zwingli aus einem Manne der Wissenschaft ein flammender Volksredner geworden, und seine Predigt zündete auch in dem Herzen der edeln Frau, die in blühender Jugendschöne mit dem heldenhaften Ferrante d'Avalos, Marchese von Pescara glücklich vermählt gewesen war, dann durch ihre elegischen Sonette nach dem Tode des Gatten den Dichterlorber errungen hatte. Jetzt schlug ihre Poesie die religiösen Töne an. Die Seele ist ihr Gottes Kind, sein Gesetz ins Herz geschrieben; wer die Selbstsucht überwindet den trägt die Schwinge der Gnade an das sichere Ufer der Ewigkeit. Christus ist das Vorbild der Selbstverleugnung, der Liebe, die das Leid durch Ergebung und den Haß durch Güte besiegt. Ihr Siegel ist der Kreuzestod; aber daß Thürme, Gewänder, Stirnen mit dem Kreuze geschmückt werden schafft uns kein Heil, es erlöst uns nur wenn es in uns aufgerichtet wird. In uns hält Christus die Höllenfahrt, wenn sein Geist die bösen Gedanken bindet, die guten Lebenstriebe frei macht.

Die hochbegabte Frau ward bald der Mittelpunkt des reformatorischen Kreises, in den auch Michel Angelo eintrat. Er war einsam geblieben. Die Liebe hatte ihn in jüngern Tagen ergriffen, aber war ihm laut seiner Sonette eine süße Quelle bitterer Leiden geworden. Vittoria verstand sein Wesen, und ihr reines Gemüth nahm gern das Bild des großen Mannes in sich auf. Sie hatte das fünfundvierzigste, er das sechzigste Jahr erreicht als sie bekannt wurden. Die ideale Liebe ward nun der mildeste Sonnenstrahl der in sein Geschick gefallen, und hat ihr die Unsterblichkeit gesichert. Von der Schönheit ihrer Seele, bekennt er selbst, gewann er den Glanz der Ewigkeit für seine Werke; auf anmuthiger Straße führte Vittoria ihn himmelan. In Bildern die er seiner Kunst entlehnt schildert er wie durch die Liebe das bessere Selbst in ihm entbunden werde gleich der Statue aus dem Stein, in dem sie verborgen schlief. Oder in anderer Weise:

Wann göttliche Begeistrung ihm Geberde
Und Formen eines Menschen eingegeben,
Dann modelt das Erfaßte zu beleben
Der Bildner ein Gebild aus schlechter Erde.

Und dann erst, trotzend jeglicher Beschwerde,
Beginnt's der Meißel aus dem Stein zu heben,
Bis daß es dasteht schön und glanzumgeben,
Wie der es schuf bedacht war daß es werde.

So kam auch ich zur Welt nur wie mein eigen
Modell, — durch dich erst, Herrin, neugeartet
In höherer Vollendung mich zu zeigen.
Bald gibst du zu was fehlt, bald wieder waltest
Du scharf wie Feilen: aber was erwartet
Mein wildes Herz, wenn du das umgestaltest?

Es waren schöne hoffnungsvolle Tage, und das Ziel schien nahe daß ohne eine Kirchenspaltung die Misbräuche und die scholastischen Satzungen abgethan und das Christenthum des Geistes und der Gesinnung von Rom aus selbst verbreitet werde. Vittoria hoffte die himmlische Sonne durchleuchte die Seelen ihrer Freunde so klar daß der Tag der Wahrheit alle Finsterniß verscheuche. Sie sang:

Mit seiner Fackel steigt der Geist hernieder,
Der heil'ge, suchend wo sie Nahrung findet;
Der alte Moder weicht, es überwindet
Die wahre Kirche, sie erneut sich wieder.

Die weisen Streiter, ihre echten Glieder,
Erfassen schon den Sieg, stehn treu verbündet,
Stehn kampfbereit, zu sel'ger Glut entzündet,
Und singen schon des künft'gen Friedens Lieder.

Posaunenruf erdröhnet zum Gerichte,
Und die im Erdenprunke sich gebrüstet,
Dem Bauch gefröhnt, dem Götzendienst ergeben,
Verbergen nimmer sich dem großen Lichte,
Das in das Herz dringt, wo die Sünde nistet:
Es fordert neuen Willen, neues Leben.

Und wir erkennen den Sinn in welchem Michel Angelo das Jüngste Gericht entwarf, wenn sie fortfährt:

Es schickt der Herr, so hoff' ich, der Allweise,
Den Liebe nur zur Züchtigung bewegt,
Des Himmels heil'gen Blitz, daß er erregt
Die starren Herzen in des Winters Eise.

Er trifft den Felsen, der dem Erdenkreise
Als Herrschersitz den hohen Tempel trägt;
Göttliche Flammen, die er in sich hegt,
Ergießet allem Volk er strahlenweise.

Vom großen Schlage werden jene fallen
Die gleisnerisch den hohlen Schein verehren
Tief in den dunkeln Abgrund ihrer Sünden;
Doch die mit festem Sinn im Lichte wallen
Die wird der Blitz des Himmels nicht verzehren,
Vielmehr zu höhrer Lebensglut entzünden.

Indeß den Männern der Versöhnung durch Geistesfreiheit und Liebe standen andere gegenüber, die zwar auch den Ablaßkram, das sittenlose Leben der Geistlichen, den Handel mit Kirchenämtern abthun, aber die Autorität Roms und den Buchstaben der Satzung unangetastet erhalten wollten; das Volk sollte schweigen, Deutschland sich unterwerfen. An ihrer Spitze stand Pietro Caraffa von Theate, sie gewannen beim Papst die Oberhand, und nun sollten die Inquisition und der Jesuitismus die Ruhe herstellen. Contarini ward aus Deutschland abberufen, wo er sich eben mit den Lutheranern verständigte, Occhino flüchtete vor dem Ketzergericht nach Deutschland und erklärte sich heftig gegen diese Wendung der Dinge zu Rom, Pole ward nach Viterbo verwiesen. Dorthin folgte ihm Vittoria, von der Inquisition überwacht. Nun

mahnen ihre Sonette daß im Himmel nicht Herrschsucht, sondern Frieden walte; nun fleht sie daß man in den Werken der Liebe die Frucht und das Zeugniß des wahren Glaubens erkenne, und die in Frieden leben lasse die selbst nichts anderes als den Frieden wollen. Sie sieht das Netz des Petrus so voll Schlamm und Tang daß es zu zerreißen droht. Möge doch ein Strahl himmlischen Lichts den weltlichen Zorneseifer des Papstes austreiben, die Selbstsucht, das Streben nach hinfälliger weltlicher Ehre verbannen; dann werde die Heerde freudig unter seinen Hirtenstab zurückkehren und durch die Predigt der Wahrheit die Einheit wiederhergestellt werden. Denn eine Gabe über alle Gaben, ein Himmelskleinod ist die Freiheit!

Schwer ertrug Michel Angelo die Trennung von der Freundin. Mehrmals kam sie nach Rom um ihn zu sehen. Er sandte ihr so viele, so glühende Briefe und Gedichte daß sie zur Mäßigung rieth. Er zeichnete ein Crucifix für sie, Christus mit himmelwärts gewandtem Antlitz als Sieger über den Tod. Sie ließ ihn einmal an eine andere Arbeit erinnern, da schrieb er: „Es gibt einen Spruch: ein liebend Herz braucht nicht getrieben zu werden, und noch einen andern: wer liebt der schläft nicht. Ich ließ nur deshalb nichts verlauten, weil ich eine Ueberraschung im Sinne hatte." Auf der Rückseite des Briefes stehen Verse über die Frage des Jahrhunderts, die Rechtfertigung durch den Glauben:

Gib du mir Antwort auf die Lebensfrage,
Ob die vor Gott gering're Gnaden finden
Die demuthvoll sich nahn mit ihren Sünden,
Als die voll Stolz auf das was sie gethan
Im Ueberfluß der guten Werke nahn.

Die Arbeit aber war ein Gemälde für die duldende Freundin, ein Symbol ihres eigenen Wesens, Maria am Fuß des Kreuzes mit dem todten Heiland zwischen ihren Knien; am Stamm des Kreuzes stehen die Worte:

Non vi si pensa quanto sangue costa.

Es ist ein Vers aus dem neunundzwanzigsten Gesang des Paradieses, Dante spricht dort von der Heiligen Schrift:

Nicht denkt man wie viel theures Blut geflossen
Sie uns zu geben; dem ist Gott geneigt
Der ihr den Geist demüthig angeschlossen.

Man liest sie nun zum Schein, man sucht und zeigt
Die eigenen Erfindungen; die predigen
Die Pfaffen, und das Evangelium schweigt.

Also auch hier die reformatorische Hinweisung auf die Bibel, auf das Evangelium im Unterschied von den scholastischen Satzungen.

Nach schwerer Krankheit, mit gebrochener Lebenskraft kam Vittoria Colonna 1544 wieder nach Rom. Rührend zart und sinnig spricht Michel Angelo von dem Verwelken ihrer Schönheit, entsagend und Erneuung hoffend:

Der Schönheit Züge, wie sie dir entschwinden,
Die sammelt die Natur zu neuem Bilde,
Daß einst in einer Frau von größ'rer Milde,
Von mind'rer Strenge sie sich wiederfinden.

Der Hoheit Glanz, den Reiz der heiter linden
Bewahrt sie treu in himmlischem Gefilde;
Der Gott der Liebe sinnt daß er ihm bilde
Ein huldvoll Herz, das Mitleid mög' empfinden.

Und nimmt dann meine Thränen, sammelt sich
Die Seufzer, hingehaucht aus wundem Herzen,
Und gibt sie dem der Sie dann liebt aufs neue;
Vielleicht daß er dann glücklicher als ich
Sie rühren wird mit meinen eignen Schmerzen,
Daß ihn das mir versagte Glück erfreue.

Als Vittoria 1547 starb, war Michel Angelo bis zuletzt um sie, ins Innerste erschüttert. Später noch klagte er daß ihn betrübe nur ihre Hand, nicht auch Stirn und Wange geküßt zu haben als sie auf der Bahre lag. Er tröstete sich mit der Ueberzeugung daß sie selber lebe, daß ihr Ruhm nicht sterbe. Hätte er sie begleiten können, der Todesweg wäre ihm leicht gewesen an ihrer Hand; mit ihr hätte er den Himmel gefunden, wie sie hienieden seine Sonne und seines Fußes Leuchte gewesen.

In jenen Jahren der reformatorischen Hoffnung und ihres Scheiterns malte Michel Angelo das Jüngste Gericht an die Altarwand der sixtinischen Kapelle. Er brach auch hier mit der Ueberlieferung, und statt das Ganze nach seinen Momenten episch zu veranschaulichen, Christus mit einer ruhigen Glorie von Heiligen und Engeln zu umgeben und darunter dann die Wonne der Seligen mit dem Schmerz der Verdammten in Contrast zu bringen, nahm er den Augenblick wo Christus das Wort der Verwerfung

gegen die Sünder ausspricht, zum Ausgangspunkt einer dramatischen Composition. Christus selbst scheint zornvoll einen Blitz der Rache zu schleudern, sein Antlitz trägt die Züge kriegerischer Energie, die von den römischen Imperatoren in neuerer Zeit auf den Typus Napoleon's I. übergegangen; Engel sausen im Flug mit den Marterwerkzeugen heran und Märtyrer heben die Zeugnisse ihres qualvollen Todes empor gegen ihre Peiniger, gegen die Sünder die sich durch alle Opfer für sie doch nicht bessern ließen. Maria selber wie die aufschwebenden Seligen sind von Schrecken und Angst durchschauert, Verdammte, die mit dem Titanentrotz den Himmel stürmen wollten, werden im Kampf von Engeln und Teufeln in die Tiefe gestürzt. Das Bild ist einseitig, der Künstler hat als ein Held mit den Schmerzen des Lebens gerungen und sitzt nun selber unmuthvoll über die Schlechtigkeit der Welt zu Gericht wie vor ihm der Dichter der Hölle, wie nach ihm der Dichter des Timon und Lear. Der Beschauer soll den Herzschlag des Gewissens der Menschheit spüren; nicht Ablaß um Geld, nicht Ceremonien und Priestersprüche, sondern Reue, Liebeswerke, Ergebung in Gottes Willen sind der Weg zum Heil. Diese reformatorischen Gedanken und dazu dieser finstere Ernst, diese Hinweisung auf den eifrigen und strengen Gott des Alten Testaments lassen im Künstler neben der Feuerseele Dante's zugleich das Puritanerthum erkennen, das bald in England auch ein hartes und erbittertes Gericht halten, in Milton seinen Sprecher finden sollte. Jede Hülle ist gesunken, nackt und bloß steht die Menschheit vor dem Auge des Allsehenden, dem nichts verborgen bleibt: von dieser Idee aus hat der Maler seine Gestalten gewandlos dargestellt, und nun konnte er seinen ganzen Erfindungsreichthum, seine ganze Meisterschaft in Stellungen und Bewegungen des menschlichen Körpers mit sicherster Hand entfalten, da er hier neben den aus dem Todesschlaf Erwachenden, Sicherhebenden, auf der Erde Stehenden die Emporsteigenden, die Schwebenden, die in der Luft Streitenden, die Hinabgestürzten zu schildern hatte, wo gerade dieses Ringen der Verdammten mit den Dämonen den Sturm der Leidenschaft in einem Kampf auf Leben und Tod entfesselte und zu den kühnsten Wagnissen und Anstrengungen die Aufforderung bot. In dieser Hinsicht ist er ebenso bewundernswerth und sucht er seinesgleichen wie im Ausdruck eines erschütternden Wehs gegenüber der qualvollen Ewigkeit. Der unsägliche Jammer jenes Verdammten der von drei Dämonen als dem

Bleigewicht seiner Schuld umschnürt in die Tiefe gezogen wird findet etwas Aehnliches nur in der Art wie Shakespeare das innere Gericht in seinem Richard III., seiner Lady Macbeth offenbart. Die Behandlung der Dämonen gemahnt an Dante, und bei dem Verlust der Zeichnungen zur Göttlichen Komödie, die Michel Angelo in seinem Exemplar entworfen, müssen wir das Jüngste Gericht als eins der Werke ansehen die ein ebenbürtiger Geist unter dem Eindrucke des Gedichtes geschaffen. Sucht man Ruhe, trostvolle Erhebung und Versöhnung in der Kunst, so muß man allerdings den Blick hinauf zur Decke wenden; je eingehender und öfter man aber das Gemälde selbst, auch von einem nicht gefahrlosen Standpunkt in der Höhe betrachtet, desto mehr poetische und malerische Schönheit ernster und grandioser Art zeigt es im Einzelnen, wenn auch die Composition des riesigen Ganzen für Cornelius die Möglichkeit eines siegreichen Wetteifers gewährte. Die Nacktheit wurde bald anstößig, Paul IV. verlangte daß Michel Angelo sie abstelle; dieser versetzte: der Papst möge die Welt besser machen, dann sei das Gemälde von selbst gut. Später hat Daniel von Volterra allerhand Fetzen und Lappen um diese und jene Blöße angebracht und sich damit den Spottnamen des Hosenmalers verdient. Die klare Färbung wird leider durch Weihrauchdampf immer mehr getrübt.

Michel Angelo war ein hoher Sechziger geworden als er das Bild vollendete; er malte dann auch noch in der vaticanischen Paulskapelle die Bekehrung von Paulus und die Kreuzigung von Petrus. Einzelnes ist auch hier ergreifend groß, die Composition aber wird von dem übertroffen was Rafael in den Tapeten geleistet hatte.

Im Jahre 1545 wurde denn endlich auch das Denkmal für Julius II. aufgestellt, aber nicht in der Peterskirche wie es vor dreißig Jahren entworfen war, sondern verkümmert und gedrückt an einer Wand von San Pietro in vincoli angebracht. Von Michel Angelo's Hand sind die minder anziehenden Statuen der Lea und Rahel als des thätigen und beschaulichen Lebens, und als Glanz- und Mittelpunkt des Ganzen der sitzende Moses, der aber im Begriff ist sich mit zerschmetterndem Zorn gegen die Anbetung des goldenen Kalbes zu erheben, also wiederum mehr malerisch als plastisch gedacht, plastisch aber in herculischer Steigerung des Charakteristischen am unbekleideten Oberkörper großartig ausgeführt. Wir müssen uns erinnern daß ursprünglich die Statue

als Bezeichnung des thätigen Lebens mit der des Paulus als des beschaulichen Geistes contrastiren sollte; denn in der That: nicht höhere Einsicht, nur leidenschaftliche Energie spricht aus diesen Zügen. Als ob sie einen furchtbaren Ausbruch dieser Energie noch einen Augenblick zurückhalten wolle, greift die Rechte in den Bart; dies Sichfassen ist in geistiger und leiblicher Hinsicht ein überraschendes Motiv. Mir steht es fest daß Michel Angelo in der Mosesstatue den eigenen Zorn und Schmerz über eine Zeit ausdrückte die vom Dienste des Geistes in Formeln und Ceremonien zurückfiel.

Staffeleibilder entsprachen wenig dem drangvoll auf das Erhabene gerichteten Geiste Michel Angelo's; doch lebt derselbe in Fresken und Oelgemälden die seine Schüler unter seiner Leitung oder nach seinen Entwürfen ausführten. Ich erwähne seinen Traum. Da lehnt ein nackter Mensch auf einer Steinbank, die mit Masken, den Symbolen der Trüglichkeit und der Täuschungen des Daseins, geziert ist; ihn umschweben halb in Wolken Bilder des Lebens, der Liebe, der Gewaltthat, des rohen Genusses, der dumpfen Befangenheit; von oben herab kommt ein Genius und weckt ihn mit Posaunenschall zur Besinnung.

Von 1546 leitete Michel Angelo den Bau der Peterskirche. Er that es ohne Lohn um Gottes willen. Ihre Riesenkuppel ward das Denkmal dieses Riesengeistes. „Die rechte Kunst", lautet sein eigenes schon berührtes Wort, „ist edel und fromm durch den Geist in dem sie arbeitet. Denn für die welche es begreifen macht nichts die Seele so fromm und rein als die Mühe etwas Vollendetes zu schaffen; denn Gott ist die Vollendung, und wer ihr nachstrebt der strebt dem Göttlichen nach. Die wahre Malerei ist nur ein Abbild der Vollkommenheit Gottes, darum sucht sie jedem der von ihm geschaffenen Dinge den Grad von Vollkommenheit zu geben dessen es fähig und werth ist; sie ist ein Schatten des Pinsels mit dem Er malt, eine Melodie, ein Streben nach Einklang."

Michel Angelo ward im Greisenalter immer einsamer, schwermüthiger; seine Augen wurden trüb, um so ungestörter wandte er den Blick auf das Unsichtbare, Ewige, angesichts dessen ihm auch das Herrlichste der Erde verschwindend und nichtig däuchte. Sein Sinn richtete sich auf die göttliche Gnade, der er durch Reue sich würdig machen wollte, Schuld und Irrthum bekennend und büßend, aber auch auf die Liebe vertrauend, die ihn durch das Dunkel

zum Licht leiten werde, wie das die zwei herrlichen Sonette bekunden, die unsere Betrachtung seines Wesens und Wirkens beschließen mögen:

Auf sturmbewegten Wogen ist mein Leben
Im schwachen Schiff zum Hafen schon gekommen,
Wo von den bösen Thaten und den frommen
Uns allen obliegt Rechenschaft zu geben.

Und wohl erkenn' ich nun: mein glühend Streben,
Das für die Kunst abgöttisch heiß entglommen,
Hat oft des Irrthums Bürden aufgenommen,
Und thöricht ist der Menschen Thun und Weben.

Was kann der eitlen Liebe Reiz noch bieten,
Da sich dem Leib ein sich'rer Tod bereitet,
Ein Tod der Seele droht? Den wahren Frieden
Kann Farb' und Meißel nicht dem Geiste geben,
Der jene Liebe sucht die ausgebreitet
Die Arm' am Kreuz um uns emporzuheben.

Ach laß dich allerorten von mir finden!
Denn fühl' ich mich entflammt von deinem Lichte,
Wird jede andre Glut im Geist zunichte,
Der sich an dir auf ewig möcht' entzünden.

Dich ruf' ich, Herr, dir will ich mich verbinden
Zum Trutz unfruchtbar dunkler Qualgesichte;
Durch büßendes Bereu'n erweck' und richte
Den Sinn mir auf, die Kräfte die schon schwinden.

Der du den ew'gen Geist mit Zeit umgeben
Und in so wandelbar ohnmächtige Hülle
Ihn eingeschränkt dahingabst dem Geschicke,
O woll' ihn nähren, stützen, neu beleben!
Von dir allein kommt ihm des Guten Fülle;
Die Kraft des Höchsten ist sein ganzes Glücke.

Die subjectiv freie Auffassung, die kühne Bewegung und grandiose Formbehandlung Michel Angelo's löste die Sculptur von der Ueberlieferung früherer Jahrhunderte; er zog die mitarbeitenden und nachwachsenden Künstler in seine Bahnen, und Montorsoli, Guglielmo della Porta, Rafael da Montelupo arbeiteten unter seinem Einfluß manch tüchtiges Werk; aber es fehlte ihnen der geistige Gehalt, die Macht der Empfindung und des Gedankens, und so wurden die gewaltsamen Stellungen, die angeschwellten

Muskeln äußerlich wiederholt ohne daß sie innerlich motivirt wären, und Michel Angelo's ursprüngliche Formen wurden daher immer mehr statt des Ausdrucks seelischer Bildungskraft eine renommistische und leere Schaustellung hohler Größe. Den Unterschied falscher Genialität von der wahren zeigt besonders Baccio Bandinelli, der eitel und ränkesüchtig den Meister und die Antiken überbieten wollte, und ohne künstlerisches Gewissen prahlerisch roh arbeitete. Seinen Laokoon parodirte Tizian, indem er einen Orang-Utang und zwei kleine Affen in der von ihm gewählten Stellung von den Schlangen umschnürt zeichnete. Unter den Malern schlossen zwei bedeutende Kräfte sich an Michel Angelo an. Sebastian del Piombo kam als vorzüglicher Colorist und Bildnißmaler aus der Schule von Venedig, und ging in Rom theils selbst in die Compositions- und Zeichnungsweise Michel Angelo's ein, theils führte er Entwürfe desselben in Farben aus. So erkennt man in dem Frescobild der Geiselung Christi, in dem Oelgemälde der Auferweckung des Lazarus, die im Wettkampf mit Rafael ausgeführt wurden, den Geist und Einfluß des Meisters. Ebenso in der großartig erschütternden Kreuzabnahme die Daniel von Volterra für Trinita de' Monti zu Rom malte. Die Composition ist klar geordnet, der Christusleichnam von edelster Schönheit, in seiner Friedensruhe ein milder Contrast zu dem sich um ihn entfaltenden bewegten Pathos der Lebenden. Bei andern schwächern Nachfolgern freilich, wie auch bei dem Künstlerbiographen Vasari, entartete die ursprüngliche Größe zu handfertig prunkender Manier, die auch auf Altargemälden statt der andächtigen Feierlichkeit die Heiligen in verdrehten Stellungen und seltsamen Verkürzungen der gespreizten Arme und Beine mit übertriebenen Muskeln sich abplagen ließ um Effect zu machen.

Einige andere florentinische Meister erfuhren den befreienden Einfluß Michel Angelo's, den zu allseitiger Durchbildung mahnenden Leonardo's ohne in deren Kreise gezogen zu werden, sondern zur Vollendung ihrer eigenthümlichen Lebenskraft. So vornehmlich Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto. Der erstere, Baccio della Porta (1469—1517), ging aus Cosimo Roselli's Schule hervor; sein ernstes sinniges Gemüth fand Geistesnahrung bei Savonarola; aber tief erschüttert durch den Feuertod des Freundes trat er in dessen Kloster San Marco, nannte sich Fra Bartolommeo, und entsagte der Kunst auf einige Jahre; 1504 soll die Liebenswürdigkeit des jungen Rafael ihn für neue Thätig-

keit gewonnen haben. Seine Stärke ist das eigentliche Altarbild. Da stellt er neben Maria mit dem Kinde oder neben den auferstandenen Heiland einige Gestalten voll Hoheit und Andacht; die Anordnung zeigt auf der Basis strenger Symmetrie doch die mannichfache, ja contrastirende Selbständigkeit des Individuellen, die Charaktere sind ausdrucksvoll in der Haltung wie in den Zügen des Angesichts, die Gewandung in schwungreichem Faltenwurf, das Colorit tief und klar, sodaß die Stimmung des Feierlichen im Zusammenklang all dieser Elemente gewonnen wird. Er liebt mehr die Ruhe als die Bewegung, aber auch in jener vermag er uns durch ein überwältigendes Pathos zu ergreifen, wenn er den Christusleichnam unter dem Kreuze sitzend zeigt; die horizontal ausgestreckten Füße umschlingt inbrünstig Maria Magdalena, den aufgerichteten Oberkörper stützt Johannes im Rücken, während von vorn her dem Profil des Sohnes Maria das ihre schmerzvoll zuneigt; drei verschiedene Trauertöne, jeder edel und rein in sich, finden ihre Harmonie in der Friedensruhe des im Tod Verklärten.

Andrea del Sarto (1488—1530) entbehrte die Seelengröße Bartolommeo's; sein Leichtsinn ließ ihn auch im Leben die Gunst von Franz I. verscherzen, der ihn nach Paris gezogen; Gelder, die zum Ankauf von Kunstsachen bestimmt waren, verwandte er für sich selbst. Aber er hatte Gefühl für heitere Anmuth, und das führte ihn dazu in seinen Madonnen und Andachtsbildern das Coloristische zu eigenthümlicher Meisterschaft durchzubilden, die ihn in die Mitte zwischen Correggio und die Venetianer stellt; er verbindet mit dem Schmelz der Farbe in weichen Fleischtönen, in glänzenden Gewandmassen ein goldiges Helldunkel. Dies Wohlgefallen am sinnlich Reizenden bietet einen Ersatz für die religiöse Empfindung und die stets neuschöpferische Formgebung, denn er wiederholt das einmal Gelungene ziemlich gleichgültig. Auf ähnliche Art sind seine erzählenden Geschichtsbilder in der Hauptsache der Composition wie der Charaktere meistens nicht bedeutend, aber in den Nebengestalten zeigt er das weltliche florentinische Leben, das auch die ältern Meister hereingezogen, in holder Lieblichkeit, in naiv erfreulichen Motiven, in blühenden Farben. — Mariotto Albertinelli und Ridolfo Ghirlandajo schlossen an Fra Bartolommeo sich an; mitarbeitende Genossen Andrea del Sarto's waren Marcantonio Franciabigio und Pontormo.

Ich habe bei der religiösen Lyrik der Psalmen und bei dem

Epos Homer's, bei den Säulenordnungen und der Plastik der Griechen betont daß dies nicht blos nationale, sondern menschheitliche Schöpfungen sind und darum zum Gemeingut und Muster für alle Völker werden, während wir sonst so häufig uns in die Eigenart und Stimmung der Zeiten und Völker versetzen müssen um die Werke der Kunst genießen und verstehen zu lernen. So verhielt Jesus auf religiösem Gebiet sich zu Moses und Muhammed, Zarathustra und Buddha; er ist das sittliche Ideal für die Menschheit, die persönliche Darstellung unserer Beziehung zu Gott, sie die nationalen gottbeseelten Geisteshelden. Daß die italienische Malerei der Renaissance nicht blos ihr Vaterland als seine schönste Blüte verherrlicht, daß sie das malerische Princip überhaupt so rein und weltgültig ausprägt und zur Vollendung bringt wie Phidias und Praxiteles das plastische, wie später Händel, Mozart, Beethoven das musikalische, das wird uns bei keinem Meister so klar als bei Rafael (1483—1520). Die schöne Form nicht als ein äußerlicher Wohlklang von Verhältnissen, von Linien und Farben, sondern als der Ausdruck der innern Harmonie, als das selbstgesetzte Maß der Bildungskraft und ihres sittlichen Gehaltes, ihres geistigen Adels, also in der schönen Form die schöne Seele, das ist das Wort für Rafael. Er erfaßt das sichtbare Dasein in seiner Höhe und Breite, er kennt keine Schranke des Stoffs, er eignet die technischen Errungenschaften aller Schulen sich an, aber er schafft aus dem Innersten seines Gemüths, und die vollendete Darstellung des Gemüthsideals in Formen und Farben ist das Ziel das seine Entwickelung anstrebt und erreicht, weil überall das Maß der Schönheit und die Anmuth der Harmonie durch die Seele bedingt wird. Die Liebe spiegelt sich im Lieblichen, das reine Herz, die klare Geistesmilde und Geisteshoheit in den großen klaren Linien und ihrem rhythmischen Schwung, ihrer freien Wechselwirkung. Die Quelle hierzu war Rafael's Charakter; denn jeder stellt zuletzt sich selber dar, und der Stil ist der Mensch. Vasari, der Zeitgenosse, der bewundernde Schüler Michel Angelo's, schreibt von Rafael: „Unter seinen seltenen Gaben erblicke ich besonders eine von solchem Werth daß ich selbst darüber erstaune. Denn der Himmel gab ihm die Kraft bei der Ausübung der Kunst eine solche Liebe zu zeigen, daß die Künstler, wenn sie in Gemeinschaft mit ihm arbeiteten, ganz von selbst zusammenhielten und mit einer solchen Uebereinstimmung, daß alles bösliche Verlangen bei seinem Anblick entwich und daß ein jeder schlechte und gemeine Gedanke

vergessen ward. Eine solche Vereinigung hat niemals zu einer andern Zeit stattgefunden. Und dies geschah, weil sie gefesselt waren durch sein edles freundliches Benehmen und durch seine Kunst, mehr aber durch die Macht seiner schönen Natur, die so voll von Adel und Liebe war daß nicht nur die Menschen, sondern auch die Thiere ihm Ehrerbietung bewiesen. Man sagt daß wenn irgendein Maler eine Zeichnung bedurfte und ihn — mochte er ihn kennen oder nicht — darum bat, er seine eigene Arbeit unterbrach um jenem zu helfen. Liebevoll wie ein Vater unterwies er die Künstler die mit ihm arbeiteten. Aus diesem Grunde sah man ihn nie zu Hofe gehen ohne daß er wol fünfzig tüchtige und gute Maler um sich hatte, die ihn begleiteten um ihn zu ehren. Ueberhaupt lebte er nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst. Und deshalb, o Kunst der Malerei, kannst du dich glücklich schätzen, da du einen Künstler erzeugtest der dich durch Geschick und Tugend über den Himmel erhob."

Rafael war eine schöne Natur von Haus aus, das Ebenmaß der Kräfte ist in seiner Begabung das Wunderbare, und darum ist auch sein Bildungsgang harmonisch, ein organisches Wachsthum, ohne Stürme, ohne erschütternde Revolutionen, ohne Gewaltsamkeit, aber doch voll sittlicher Kraft. Denn Seelenkämpfe wie sie ein Paulus und Augustin, ein Michel Angelo und Luther bestanden, ihm blieben sie erspart; kein Zwang trieb ihn gegen seine Neigung in eine fremde Sphäre, wie Schiller soldatisch zum Regimentsarzt erzogen ward und bei Festungsstrafe nur medicinische Schriften sollte drucken lassen, sodaß sein Genius sich mit wildem Ausbruch in den Räubern Luft machte und er selber aus der Heimat floh um der Poesie zu leben; eines Malers Kind ward Rafael für die Malerei erzogen. Die Ideale der Vorzeit nahm er auf um sie harmonisch zu vollenden; das Glück war ihm hold damit er der Welt das Beglückende der Kunst biete. Es ist wahr die Umstände sind ihm so günstig gewesen wie einem Goethe; aber die Art wie er sie benutzte zeugt für seinen Verstand und Willen. Zufälle fallen jedem zu, aber nur wenige wissen sie zum Zwecke zu gestalten, zu verwerthen. Nichts anderes hat Rafael so groß gemacht als seine sittliche Stärke und Gediegenheit; daraus entsprang die erstaunliche Energie, mit der er niemals auf seinen Lorbern ruhte und die glücklich gefundenen Formen wiederholte, sondern sein ganzes Vermögen bei jeder neuen Aufgabe zu einer originalen Lösung derselben einsetzte. Auch das Genie muß ar-

beiten, es thut nur nichts oder nicht viel vergebens, es trifft das Rechte mit sicherer Hand.

„Als die Zeit erfüllet war sandte Gott seinen Sohn", das gilt von allen weltgeschichtlichen Geisteshelden. Umsonst hätte Shakespeare, wir können ja das vorausnehmen, fünfzig Jahre früher oder später die gewaltigsten Anlagen zum Dramatiker gehabt; das eine mal wäre die Bühne noch nicht für seine Schöpfungen entwickelt gewesen, das andere mal hätte er sie durch die Puritaner geschlossen gefunden; unter Cromwell hatte die Nation andere Dinge zu thun als ins Theater zu gehen. Aber Cromwell war da um mit seinem organisatorischen Genie in Krieg und Frieden den Staat in Freiheit und Ordnung neu zu gründen. Der große Künstler oder Denker sammelt das Zerstreute in einem Brennpunkt, er schließt ab was lange vorbereitet war und blickt zugleich prophetisch in ein neues Weltalter. So vollendete Rafael die religiöse Kunst, die das Ziel des Mittelalters gewesen, und eröffnete die Geschichtsmalerei, die in den Kämpfen und Geschicken der Menschen zugleich die großen Thaten Gottes darstellt. Durch seinen Bildungsgang hat sich der Künstler wie der Gelehrte das anzueignen was bis zu seinem Erscheinen von den Vorgängern geleistet ist, wenn er es organisch weiterführen will; je vielseitiger ihm das gelingt desto höher ist auch seine intensive Kraft. Die Entwickelung Rafael's war eine der glücklichsten die je ein Mensch gehabt; die innere Natur und die äußern Verhältnisse, Charakter und Schicksal stimmen einander ergänzend zusammen.

Rafael's Vater Giovanni Santi war ein Maler in Urbino, jener einsamen Bergstadt Umbriens im Kranz dunkler Waldeshöhen, über die sich der Apenninen schneebedeckte Gipfel erheben; mit der Schönheit der Natur wetteifert die der Menschen, und so kamen die Maler dazu die Einfachheit altchristlicher Darstellungsweise mit Anmuth in Farben und Linien zu beseelen. Giovanni war ein rechtschaffener, literarisch gebildeter Mann — wir besitzen von ihm eine Reimchronik der Thaten Herzog Federigo's von Urbino —, seine Gemälde zeigen ihn als tüchtigen Künstler, und namentlich scheint der Zauber seiner Engelsköpfe sich dem Kinderauge Rafael's so fest eingeprägt zu haben daß sie dem Jüngling und Mann Vorbild blieben. Es war eine Atmosphäre des Familienglücks in welche der Knabe hineingeboren ward, und wenn er mit unerschöpflicher Empfindung die Seligkeit der Mutterliebe in seinen Madonnenbildern darstellt, so erkennt man darin den

Abglanz dessen was die Gunst des Himmels ihm selber zum ersten Kindheitseindruck verliehen hatte. Aber nur auf kurze Zeit! Im neunten Jahr verlor er die Mutter, bald darauf den Vater (1494). So ward der Schmerz neben der Liebe das größte Erziehungsmittel für die junge Seele. Der Knabe hatte sich schon im älterlichen Hause der Kunst geweiht. Urbino bot ihm im herzoglichen Palast, den damals ein Musenhof zum Sitz hatte, eins der glänzendsten Bauwerke der Renaissance mit edeln Verhältnissen und den reizendsten Ornamenten. Aber wir haben auch Handzeichnungen Rafael's nach den Brustbildern von Dichtern und Weisen des Alterthums, die ein flandrischer Meister für die herzogliche Bibliothek gemalt, und hier trat ihm das persönliche Leben und die Schärfe der Charakteristik entgegen, wodurch damals die deutsche Kunst einen Gegensatz zur umbrischen Schule bildete, und so gewahren wir schon in Rafael's Knabenzeit die Aneignung verschiedener Elemente um durch ihre Verschmelzung ein allseitig Vollendetes zu erzeugen. Wir wissen daß er später von Dürer sagte: dieser Deutsche würde den Italienern den Wettkampf schwer machen, wenn ihm die Antike geläufig wäre, ja daß er selber einen Holzschnitt aus Dürer's großer Passion voll Kraft der Charakteristik im Ausdruck der Personen wie der Handlung zum Ausgangspunkt seiner berühmten Kreuztragung machte, indem er seinen Hauch der verklärenden Schönheit darüber ausbreitete. Er sollte eben über das blos Nationale hinausgehen ins allgemein Menschliche. Und wer möchte leugnen daß er selber, daß Dante, Michel Angelo, Giordano Bruno und Tasso noch aus anderm Stoff als die alten Römer sind, daß Germanenblut in ihnen pulsirt und Gedankentiefe wie Gemüthswärme auf den leid- und glückvollen Bund Italiens mit Deutschland hinweisen?

Ein Bruder der Mutter nahm sich väterlich des Verwaisten an und brachte ihn nach Perugia zu dem nach dieser Stadt genannten Pietro Vanuzzi. Die Wahl war glücklich, der kindlich reine Sinn Rafael's lernte sich so zuerst in der heimatlichen Sprache der Kunst ausdrücken, und sie genügte seinen Jugendgefühlen, sie kam seinem angeborenen milden Schönheitssinn pflegend entgegen, ehe er weitere freiere Bahnen einschlug. Und er hat dies Ursprüngliche nie verleugnet, wenn er auch über dasselbe hinausging; er bewahrte als Mann die Kindlichkeit der Seele. Er hat überhaupt weder mit seiner Vergangenheit gewaltsam gebrochen noch sich in fremde Bahnen reißen lassen, sondern der

Kern und Keim seiner Natur ist gewachsen, indem er sich stets das aneignete was ihm das Förderlichste war, indem er sich allen Einflüssen offen hielt, aber das Wesentliche vom Absonderlichen zu scheiden verstand und alles Aufgenommene innerlich nach der eigenen Wesenheit gestaltete. Damals malte Perugino sein Meisterwerk, die Grablegung, und wenn er dann auch handwerksmäßig das einmal aus echter Empfindung Geborene wiederholte, so hieß er doch den genialen Knaben nicht blos in herkömmlicher Art seine Bilder copiren und dann bei der Ausführung helfen, sondern leitete ihn auch zu gründlichem Naturstudium an, und die Gewissenhaftigkeit und Strenge mit welcher Rafael sein Leben lang arbeitete, und bekleidete Figuren stets zuerst auch nackt zeichnete, ließ den verständigen Einfluß des Lehrers zur Gewöhnung werden. Madonnenbildchen die er damals malte, in denen Mutterliebe und Kindeswonne so unschuldig und rein geschildert sind, lassen erkennen daß er nichts darstellte als was er selber fühlte, daß die überlieferten Formen aus seiner Empfindung seelenvoll wiedergeboren wurden. Ein anderes kleines Gemälde gemahnt uns wie ein lyrisches Gedicht zum Ausdruck der Stimmungen und stillen Gedanken des Jünglings. Ein waffengeschmückter jugendlicher Ritter liegt unter einem Lorberbaum schlummernd auf seinem Schild. Zwei Frauengestalten erscheinen vor ihm; die zur Rechten würdig gekleidet, ein Schwert in der einen, ein Buch in der andern Hand, die andere zur Linken leicht geschürzt, eine Blume in der einen, eine Perlenschnur in der andern Hand; „lerne und kämpfe!" scheint das Wort der einen, „freue dich und genieße!" der Gruß der andern zu sein. Es ist Hercules am Scheideweg in romantischem Gewand, ein Selbstbekenntniß des jungen Künstlers, der die Doppelstimme in seiner Brust vernimmt, den Ruf der Weisheit und Kunst, die Lockungen der Lust und Liebe. Ihm aber gelang es Leben und Liebe zu genießen und künstlerisch zu gestalten, in der Uebung der Kunst zugleich die volle Lebensfreude zu finden. Der Ritter wird erwachen und die sittlich ernste Frau an den rechten, die sinnlich heitere an den linken Arm nehmen und siegend und singend mit ihnen voranschreiten. Ich habe Zeugnisse für diesen Gang der Geschichte. Als Rafael eben nach Rom gekommen, schrieb er den Freunden nach Perugia: sie sollten ihm jene Predigt schicken und Ricciardo's Liebeslieder von der Raserei die ihn befallen als er auf die Reise ging; das religiöse Gefühl und die weltfrohen Stimmungen

wollen beide ihr Recht. Und auf Studienblättern und Entwürfen zur Disputa, dem herrlichen Wandgemälde der streitenden und triumphirenden Kirche, stehen jene Sonette von Rafael's Hand, die holdschmerzliche Erinnerung an einen geheimnißvollen nächtlichen Besuch, —

> Sechs Stunden war gesunken schon die Sonne,
> Und eine zweite war mir aufgegangen
> Zu Worten nicht, zu Thaten hoher Wonne.

Die Flammen lodern fort in seinem Busen, doch er muß schweigen in ihrem Brande. Er vergleicht sich mit Paulus, der auch nichts sagte als er in den dritten Himmel entzückt war, und doch bricht er begeistert aus:

> Wie that es wohl das Joch das mich umschlungen,
> Um meinen Hals der weißen Arme Kette,
> Daß seit es fehlt mich Todesschmerz durchdrungen!
> Wie viel du sonst des Süßen mochtest schenken,
> Ich schweig' — es führt mich doch zum Grabesbette —
> Ich schweig' um ewig nur an dich zu denken!

Doch wir kehren in die Schule von Perugino zurück. Rafael that hier auch schon einen Schritt in das Gebiet der Antike, allein mehr dem Stoffe als der Form nach, er malte ein Bildchen von Apoll und Marsyas: nicht Kampf noch Sieg; ein schöner Jüngling mit der Lyra steht einem etwas bäuerlichen Burschen gegenüber der die Rohrpfeife bläst; der Gegensatz der edeln und unedeln Natur ist malerisch fein und zart ausgeführt. Einen andern Schritt that Rafael in die weltliche Geschichtsmalerei. Er entwarf für den ältern Genossen Pinturicchio zwei Zeichnungen aus dem Leben des Aeneas Sylvius für die Bibliothek des Doms zu Siena. Der Schule war der Uebergang aus dem herkömmlichen Kirchlichen in das Weltwirkliche nicht leicht, man ließ das junge Genie den Ton angeben, aber auch dieses konnte damals nur die überlieferten Formen verwerthen. Dann aber schuf Rafael innerhalb derselben ein Gemälde für das sie die geeignetsten waren, das bekannte Sposalizio, die Vermählung Maria's. Es ist ein bräutliches Bild, die Knospe zur Jungfräulichkeit entfaltet; die Composition eng an Perugino angeschlossen, aber mit Aenderungen welche die Charaktere tiefer empfunden, anmuthiger von Angesicht, lebendiger in den Bewegungen erscheinen lassen,

und den symmetrischen Aufbau des Ganzen durch mehr individuelle Freiheit beleben. Mit diesem Bilde, der herrlichsten Blüte welche die umbrische Kunst als solche entfaltet hat, trat Rafael aus der Schule und wanderte nach Florenz im Alter von 22 Jahren.

Dort fand er im Unterschiede von der stillen Abgezogenheit der Heimat ein vielbewegtes Treiben, epische Anschauungen zu den lyrischen Empfindungen seiner Frühjugend. Die Kämpfe des Staats zogen auch die künstlerischen Kräfte in ihre Kreise, und die reformatorische Predigt Savonarola's wirkte noch in den Gemüthern nach; seine Aufnahme in die Disputa beweist daß der Märtyrer auch nach seinem Tode noch auf Rafael's Seele Einfluß gewonnen, und die Schule von Athen, der Parnaß sammt Eros und Psyche bezeugen uns später daß auch sein Geist damals angeweht wurde vom Hauch des Griechenthums, seiner Poesie und Philosophie, deren Verständniß in der neuplatonischen Akademie aufgegangen, sowie die in Florenz gemalte Gruppe der Grazien neben der Zeichnung nach einer antik plastischen in Siena bedeutungsvoll genug das erste ist das ein Studium des Alterthums bei Rafael bekundet. In Florenz sah er eine Kunst die mit frischem Auge in das wirkliche Leben geschaut und die Naturwahrheit erfaßt, aber zum Ausdruck hoher Charaktere und gewichtiger Thaten erhoben hatte, und seine spätern Meisterwerke zeigen in manchen Nachklängen wie er damals einem Masaccio, Ghirlandajo, Luca Signorelli nachzeichnete. Er traf mit den Meistern zusammen welche die letzten Fesseln der Tradition gesprengt, sich in die Herrschaft aller Kunstmittel gesetzt hatten und nun der freien Kraft des eigenen Geistes die entsprechende Form gewannen: — Michel Angelo und Leonardo da Vinci hatten ihre Cartons zu den Schlachtenbildern ausgestellt. Da mußte er gewahr werden daß seine Auffassung der Natur doch noch in der Ueberlieferung der Schule befangen gewesen, daß er zum Innigen, Holden nun auch die Kraft und Fülle, die ganze Breite des Lebens und seiner Bewegung, die Mannichfaltigkeit der Charaktere in der Vielseitigkeit des Ausdrucks erobern müsse. Er that es jedoch ohne Sprung; er blieb sich selber treu, aber er wuchs allmählich in der neuen Atmosphäre; er blieb kindlich, aber der reife Mann streifte ab was für ihn kindische Befangenheit gewesen wäre, und arbeitete sich zu freier Wahrheit und Klarheit empor. Er malte in gewohnter Weise heilige Familien, wie die belle jardinière, aber er führte das Göttliche aus der Kirche in die Natur, ins allgemein Menschliche. Die Madonna del gran duca betrachtet

mit unendlichem Mutterglück das Kind auf ihrem Arm, die aus dem Hause Tempi drückt es inbrünstig ans Herz und küßt ihm die Wange. Seelenlieblichkeit und Formenschönheit halten in der Madonna im Grünen sich das Gleichgewicht. Oder er stellt in der Madonna del baldachino Heilige um den Thron der Jungfrau, und der Verkehr mit Fra Bartolommeo wird sichtbar. Er malt Bildnisse und lernt wie Leonardo in naturgetreuer Durchbildung der körperlichen Züge das Geheimniß der Seele zu entschleiern. Wie er sich selber damals malte, hat Förster trefflich ausgesprochen: „Es ist ein Bild das uns in anspruchslosester Einfachheit den edeln milden Charakter Rafael's, die Tiefe seines sinnenden Geistes und die leicht in Glut sich steigernde Wärme seiner Empfindungen vor Augen stellt, nicht ohne den Zug von Schwermuth der so oft das Wetterzeichen eines abgekürzten Erdendaseins ist. Warum hat das Bild mir von jeher einen so rührenden Eindruck gemacht? Es sieht uns doch mit treuen Augen an; Anmuth und Güte umspielen den Mund; Tiefe und Reinheit und Reichthum des Geistes sprechen aus allen Zügen, und keine Bewegung deutet auf innere Unruhe oder leidenschaftliches Verlangen. Aber es ist das Angesicht eines Menschen dessen Seele man zu zart besaitet nennen möchte. Ihr Wesen ist Wohllaut, aber es verträgt keine rauhe Berührung und verheißt nur kurze Dauer. Ein Ausdruck der Wehmuth ist ihr eigen der durch Thränen lächelt und mit dem ersten freundlichen Gruß an den Abschied mahnt." — Ist die Anbetung der Weisen aus Morgenland von ihm, wie Förster mit guten Gründen behauptet, so zeigt sie sein erstes Selbständigwerden. Wie rasch Rafael's Kraft sich entwickelte, wie er eine Handlung auch in der richtigen körperlichen Aeußerung darstellen gelernt und doch die Weihe des religiösen Ausdrucks bewahrte, das beweist seine berühmte Grablegung, reich an Gegensätzen und doch harmonisch in der Linienführung, hier noch eine Spur von Befangenheit, dort ein Anstreifen ans gewaltsam Angespannte, aber alles doch in Wohllaut verbunden.

Diesen Schöpfungen folgten die Meisterjahre in Rom, wohin Rafael 1508 berufen ward. Durch das Papstthum wollte Julius II. ein starkes Reich in Italien gründen, der Neubau der Peterskirche wie die Vergrößerung und der Schmuck des vaticanischen Palastes sollten ein lautredendes künstlerisches Zeugniß seiner Macht und Größe werden. In Rom aber stand noch so manches Prachtgebäude der Vorzeit wenigstens in malerischen Trüm-

mern imponirend da, in Rom fand man gerade damals in Bädern und Villen so viele kostbare Marmorwerke, die seitdem die Bewunderung der Welt sind, in Rom arbeitete damals als Bildhauer auch Andrea Sansovino, welcher der Antike am nächsten kam und die Kirche Maria del Popolo (in der auch Rafael eine Kapelle schmückte) mit wunderschönen Grabmälern anfüllte; und so fand nun dort im Wetteifer mit Michel Angelo auch Rafael den hohen Stil, die plastische Fülle und Klarheit für seine tiefen Ideen und sein künstlerisches Gemüth. Als der Papst Leo ihn später mit der Bauführung an der Peterskirche betraute, da erschien auch (1515) eine Verordnung, welche ihn zum Vorsteher über alle Marmorstücke setzte, die in und um Rom ausgegraben wurden, damit Kunstwerke oder Inschriften nicht fürder zu Grunde gingen, zugleich aber Material für jenen Neubau erhalten würde. Statuen und Zierathen sollten nicht mehr zu Kalk verbrannt, vielmehr sollten auch die Ueberreste des Alterthums erforscht werden um daraus die ursprüngliche Form und Bedeutung seiner Werke zu erkennen. Rafael stand in der Mitte der künstlerisch wissenschaftlichen Bestrebungen durch Vergleichung der Ruinen mit den alten Schriftstellern eine anschauliche Vorstellung des alten Roms zu gewinnen. Ein Brief an Leo X. besagt daß es dem Schreibenden Schmerz und Freude zugleich sei in dem Schutt der Jahrhunderte doch die ursprüngliche Herrlichkeit zu gewahren. Wenn die Pietät gegen Aeltern und Vaterland jedes Menschen-Schuldigkeit sei, so halte auch der Schreiber sich für verpflichtet alle Kräfte aufzubieten auf daß so viel als möglich von dem Bilde und gleichsam von dem Schatten jener Stadt lebendig bleibe, die in der That die allgemeine Vaterstadt aller Christen heißen kann, und die eine Zeit lang so voll Würde und Macht war daß die Menschen schon zu glauben anfingen sie allein unter dem Himmel stünde über dem Schicksal und sei gegen den gewöhnlichen Lauf der Dinge vom Tode befreit und zu ewiger Dauer bestimmt. Durch planvolle Ausgrabungen und gelehrte Forschungen sollte der Boden gefunden werden auf welchem Rafael wenigstens als Maler eine künstlerische Wiederherstellung des Roms der alten Kaiserzeit entwerfen wollte. Es ist leicht möglich daß seine persönliche Gegenwart bei den Aufnahmen und Vermessungen in den verlassenen fieberschwangern Gegenden ihm den Keim des frühen Todes zuzog. Der päpstliche Geheimschreiber Celio Calcagnini berichtet: Jetzt führt Rafael ein bewundernswerthes und

der Nachwelt unbegreifliches Werk aus, die Stadt selbst zeigt er uns großentheils in die alte Gestalt, Größe und Symmetrie wiederhergestellt; denn durch Abtragung hoher Berge von Schutt und Ausgrabung der tiefsten Fundamente und durch Reconstruction der Dinge nach der Beschreibung der alten Schriftsteller hat er den Papst und alle Römer so zur Bewunderung hingerissen daß ihn fast alle wie einen vom Himmel herabgesandten Gott ansehen um die ewige Stadt in der alten Majestät wieder erscheinen zu lassen. Ganz ähnlich sagt ein Epigramm von Rafael's Freunde Graf Castiglione:

Wie hast, Rafael, du den zerrissenen blutigen Leichnam
Unserer ewigen Stadt wunderbar wieder gefügt,
Und die von Feuer und Schwert und Alter verstümmelte Roma
Wieder zum früheren Glanz, wieder zum Leben erweckt!

Rafael sah so wenig wie die ganze Renaissance die Antike nach unserer Art mit bewußter Objectivität im Unterschied vom eigenen Leben, sondern sie ward ihm zu einem Elemente desselben, er eignete sich von ihr an was ihm zusagte, was zur vollen harmonischen Durchbildung, zu jener Sättigung von Idealität und Realität, von Gehalt und Form leitete, die er malerisch in ähnlicher Weise zur Vollendung führte wie die Meister des Alterthums es plastisch gethan. So hat Sophokles später auf Gluck's und Goethe's Iphigenie, so die Odyssee auf Hermann und Dorothea und Schiller's Tell eingewirkt; auch diese Schöpfungen sind keine Nachahmungen der Antike, aber von der Sonne des Hellenenthums erwärmte und bestrahlte Blüten originaler Geisteskraft. „Die Seele des modernen Menschen hat im Gebiet des Formschönen keinen höhern Herrn und Hüter als Rafael." (Burckhardt.)

Rafael begann seine römische Thätigkeit mit der Ausschmückung des vaticanischen Zimmers in welchem die päpstlichen Erlasse unterzeichnet wurden, daher stanza della segnatura. Durch ihn ward es zu einem Heiligthum der Kunst und der Culturgeschichte. Er stellte hier das menschliche Geistesleben in seinen höchsten Richtungen dar: Theologie, Philosophie, Poesie, Rechtsordnung schweben als Einzelgestalten an der Decke, und große Wandgemälde spiegeln diese idealen Mächte in umfangreichen Compositionen wieder. Wir wissen nicht ob Rafael diesen Stoff sich wählte oder ihn gegeben erhielt, aber das sehen wir daß er ihn malerisch aus-

bildete. Die Reimchronik seines Vaters berichtet schon daß Theologen und alte Philosophen, Dichter und Männer des Rechts und Gesetzes zum Schmuck der herzoglichen Bibliothek in Urbino gemalt waren, und wir erwähnten bereits daß Rafael nach diesen flandrischen Bildern zeichnete. Es waren aber einzelne Figuren, und einzelne Figuren in Nischen zeigte auch der Kapitelsaal von Santa Maria Novella zu Florenz, wenn unten je eine der sieben freien Künste neben ihrem Vertreter, oben um Thomas von Aquin eine Reihe hervorragender Männer des Alten und Neuen Bundes erschien. Rafael stellte die Theologie, Philosophie und Poesie als ein beseelendes Princip lebendiger Menschen dar, die in reichgegliederten Gruppen das Schauen der Wahrheit und die religiöse Erhebung, den Ernst des Forschens und Lehrens, die Freude eines kunstbeglückten Daseins unmittelbar zur Anschauung bringen; die Charaktere, ihr Ausdruck, ihre Thätigkeit sind nach diesen Ideen geschaffen und bringen sie zur Vollerscheinung; da ist keine Symbolik oder Allegorie, sondern personificirende Idealbildung wie bei den Griechen, nur daß nicht der Künstler die ganze Geistesrichtung und Wesenheit in der Einzelgestalt einer Minerva, eines Apollon plastisch verkörpert, sondern daß er echt malerisch durch Gruppen in charakteristischer Thätigkeit den Gedanken darstellt, die Persönlichkeiten aber so gestaltet daß ihre Haltung, ihre Züge, ihr Ausdruck klar aussprechen was ihr Gemüth erfüllt. Hier hatte Dante ihm vorgearbeitet, der nicht blos in den Hain vor der Hölle die Helden und Weisen des Alterthums versammelt, der auch im Himmel auf den besondern Sternen die Liebenden, die Lehrer der Wahrheit, die Streiter Christi in der besondern Beseligung der sie durchdringenden Kraft und Tugend vereint, und so, nicht wie sie einmal auf Erden zusammen waren, sondern wie sie im Pantheon der Geschichte immerdar verbunden sind, stellt sie auch Rafael dar. Ebenso boten die Triumphe Petrarca's eine Anregung, nur daß der Maler bleibend um einen Mittelpunkt gruppirt was der Dichter im Zuge vorüberführt.

Unter den Gestalten der Decke ist die Poesie nicht blos die anmuthigste, sondern auch die sprechendste; doch dienen zum Verständniß der andern noch kleine Eckbilder zwischen ihnen, zwischen der Gerechtigkeit und Theologie der Sündenfall, zwischen Gerechtigkeit und Weisheit das Urtheil Salomo's; dann die Strafe des Marsyas und eine den Erdball betrachtende Muse, und wenn diese

Poesie und Philosophie vermittelt, so zeigt die andere Composition den Sieg der Kunst durch einen Richterspruch.

Von den Wandgemälden betrachten wir zuerst das der Theologie oder Religionserkenntniß gewidmete, die Beziehung des Göttlichen und Menschlichen darstellende, die Disputa genannt, mehr in dem Sinn jener „heiligen Unterhaltungen", als weil etwa der Streit über das Sakrament des Altars behandelt wäre; es ist vielmehr die streitende, ringende und die triumphirende Kirche, oder die Verbindung von Himmel und Erde; was hier erstrebt und geahnt wird ist dort vollbracht und gegenwärtig. Auf Erden sind um den Altar mit der Monstranz, dem Symbol des Erlösers, zunächst Kirchenväter, dann Geistliche und Laien versammelt: Anbetung, begeistertes Schauen der Wahrheit, Vertiefung des Gemüths, Sinnen, Belehren, Zweifeln, ja Abkehrung vom Gegenstande, das ist alles malerisch ausdrückbar und ist ganz vortrefflich ausgesprochen. Es sind Menschen von Fleisch und Blut, naturwahr und typisch ideal zugleich, erfüllt vom religiösen Gedanken, der sie auf mannichfache Weise ergreift, der hier die Jugend zu gläubiger Andacht hinreißt, dort aber auch ein selbständig bedächtiges Forschen weckt. Die Kirchenväter, Dante, Fiesole, Savonarola sie repräsentiren die leitenden Genien, die Gemeinde ist um sie vertreten, aber die Bildnisse wie die aus dem Gedanken geschaffenen Gestalten sind durch die Behandlung in den gleichen Ton des Ganzen eingestimmt. Ueber ihnen hat sich der Himmel aufgethan, Christus thront segnend inmitten, Gottvater erscheint über ihm, die Taube des Heiligen Geistes unter ihm zwischen Engeln mit den Evangelien, zu seinen Seiten Maria und Johannes, und etwas tiefer je sechs Heilige des Alten und Neuen Bundes, alle verklärt in Gott ruhend und doch nach ihrem Charakter individualisirt; Engel schweben über ihnen. So haben wir ein Gesammtbild, unten das Ringen der Erde und darüber sein himmlisches Ziel vor Augen; oben herrscht eine feierliche Symmetrie, unten eine freiere Bewegung, ganz sachgemäß; alles ist ausdrucksvoll und zugleich mit dem reinsten Schönheitsgefühl durchgebildet. Hier wie in der Decke der Sixtina hat die religiöse Malerei des Mittelalters, insofern sie nicht Handlungen, sondern Zustände darstellt, ihre Vollendung gefunden, und wenn die Erhabenheit der Propheten uns überwältigte, durch die Schönheit der Composition trägt Rafael den Sieg davon. Gerade bei diesem Bild ist es recht erkenntlich wie Rafael die künstlerische Frei-

heit in des Gesetzes Erfüllung bewährt, wie er gleich den Alten statt subjectiver Willkür das Naturnothwendige walten läßt und darum so beruhigend befriedigt wie sie, während Michel Angelo uns in die leidenschaftliche Stimmung seiner eigenen Gemüthskämpfe hineinzieht und erst durch tragische Erschütterung hindurch die Erhebung ins Ewige finden läßt. Gerade an der Disputa hat darum auch Heinrich Brunn das Gesetz nachgewiesen, daß die Grundlinien der malerischen Composition zusammenfallen sollen mit den geometrischen Linien die sich im Zusammenhange der Architektur aus der Umgrenzung des gegebenen Raumes entwickeln lassen. Der Raum ist ein niedriges Rechteck mit darüber gespanntem Halbkreis. Im Vordergrunde auf Erden den Seitenpfeilern entsprechend herrschen die geraden senkrechten und horizontalen Linien bis zum Altar hin; der Halbkreis oben ist wie eine Nische gedacht, ihre Basis bildet der Wolkenkranz auf dem die Seligen thronen, Christus der Mittler bildet die Mitte, und in der Glorie, die sich über ihm von Maria zu Johannes wölbt, klingt ebenso der umrahmende Halbkreis wieder, als die schwebenden Engel den Wolkenbogen leise wiederholen und Lichtstrahlen aus dem Scheitelpunkte der Wölbung strömen. Auf dieser Basis der gesetzlichen Ordnung aber entfaltet sich wie bei Leonardo da Vinci und Fra Bartolommeo die individuelle Freiheit des Lebens; nur ist alles noch reicher, voller, und doch fern von jeder Ueberladung; überall das Wesentliche, aber das auch ganz; alles Besondere aber ist von den Seiten aus ungezwungen, in eigenem innern Streben auf das Centrum bezogen und doch wie um sein selbst willen da; jedes für sich erfreulich, und doch der Klang einer gemeinsamen Harmonie.

Zwischen dies Gemälde und das folgende fällt die Enthüllung der sixtinischen Decke, und ihr Einfluß zeigt sich in noch größerer Breite des Stils, besonders auch der Gewandung, wie in der vollern Freiheit, die aber beide dem Stoff so angemessen sind wie ihm die schlichtere Feierlichkeit der Disputa entsprach. Rafael selbst äußerte wie glücklich er sich schätze daß er zu des Michel Angelo Zeiten geboren sei, da er durch ihn eine andere Art als die der alten Meister habe kennen lernen. Das zweite Bild heißt die Schule von Athen. Es stellt das philosophische Geistesleben dar. Männer der Wissenschaft sind versammelt in einer Halle, in deren perspectivischer Wölbung wieder der umrahmende Bogen forttönt. In der Mitte, lichtumflossen und vom Portal zu Häupten

umkränzt erscheinen Platon und Aristoteles in Wechselrede, jener begeistert gen Himmel, nach dem Lande der Ideen deutend, dieser festen Fußes auf die gegenwärtige Wirklichkeit gerichtet; um sie rechts und links Zuhörer, dann weiter sinnende, streitende Gestalten, unter ihnen Sokrates mit Alkibiades oder Xenophon. Vor diesen obern Stufen sind rechts und links mehrere Gruppen: Zoroaster und Ptolemäos mit Himmels- und Erdkugel als Vertreter der Naturforschung, und dann ein Mathematiker, der den Schülern einen Beweis vorzeichnet; die verschiedenen Stufen des Auffassens, noch fruchtlose Mühe und leichtes Begreifen sind dabei trefflich charakterisirt. Auf der andern Seite sitzende Schreibende. Ein Knabe mit den musikalischen Zeichen auf einer Tafel neben Pythagoras stellt die Musik nach Griechenart als vorzügliches Bildungsmittel dar. Ein Mann steht aufrecht und weist selbstbewußt auf sein Buch, und vor ihm sitzt ein anderer in Nachdenken ganz versunken. Auf der Treppe lagert selbstgenugsam bedürfnißlos Diogenes. So ist auch hier überall der Begriff des Gedankenlebens klar versinnlicht, und es fällt uns schwer die mannichfachen Misverständnisse des Bildes zu verstehen, welche Paulus und Petrus in der Mitte, links im Vordergrunde die Evangelisten erblicken wollen; doch hat A. Springer sie glücklich erklärt: das Wort Vasari's daß Rafael zeige wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie vereinigen, nimmt er im Sinne der Renaissance: Platon und Aristoteles heißen Theologen, denn sie haben Gott als das Ziel der Wissenschaften erkannt, haben gelehrt daß Physik und Ethik ohne Gotteserkenntniß nicht zur Vollendung kommen, und so stehen sie auf bevorzugter Stelle in ihrer Würde und Hoheit unter und über den Männern welche die Harmonie der Töne und die Gesetze des Raums, welche die Erde und die menschlichen Dinge erforschen und besprechen, als die Verkündiger des Göttlichen das alles hervorbringt, durchdringt und zu sich zurückführt. Daher die mannichfachen Strömungen der sich durchkreuzenden Bewegung um sie herum, die mannichfache Arbeit des Lehrens und Lernens, Schreibens und Lesens, des Grübelns und Begreifens, des einsamen Denkerstolzes, der Buchgelehrsamkeit, der Wechselrede, und dann in jenen beiden die große Doppelwirklichkeit des Idealismus und Realismus vereint im Bewußtsein und in der Offenbarung der höchsten Wahrheit. Man hat hier eine völlige Geschichte der griechischen Philosophie wie in der Disputa die historische Entwickelung der Kirchenlehre gesucht und

danach die Figuren alle gedeutet; das mag müßig sein, es beweist aber wie mannichfach und richtig der Maler das Glauben und Forschen in seinen verschiedenen Formen aufgefaßt. Hermann Grimm hat eine Quelle für Rafael in der Stelle bei Sidonius Apollinaris entdeckt, welcher die Philosophenbilder nach der Anschauung in den Gymnasien paarweise und gegensätzlich ordnet; daraus ergeben sich mit Sicherheit links an der Säulenbasis der mit Weinlaub bekränzte Epikur und der Stoiker Zeno mit gerunzelter Stirn; und man kann mit W. Scherer sich die andern aufsuchen. Bedeutender scheint mir mit ihm zu beachten wie rechts von uns, auf der Seite des Aristoteles, die Naturforschung, links auf der von Platon und Sokrates die Moralphilosophie vertreten ist; wie dort auch die Künstler Perugino und Rafael als Genossen hereinblicken, hier in den Reliefs unter der Apollostatue Streit und Sinnlichkeit veranschaulicht sind, die durch die Tugendlehre überwunden werden sollen; das Natürliche wie das Sittliche aber leiten zum höchsten Gut, zu Gott, und Platon und Aristoteles sind seine Verkündiger. — Wir lassen jedem die Freiheit da an den dunkeln Heraklit und dort an den hohen Parmenides zu denken; vergesse man nur nicht daß Rafael nicht lehrhaft illustriren, sondern künstlerisch frei den Ideengehalt versinnlichen wollte, daß er nicht doctrinär, sondern dichterisch unbefangen das that was der Malerei gemäß war, daß sein Ziel die Schönheit, sein Mittel die lebensreiche Gestaltung des Gedankens in sichtbaren Formen, in Geberden und Mienen war. Das Einzelne, herrlich für sich, drängt sich doch in seiner Besonderheit nirgends vor, sondern wirkt zum harmonischen Eindruck des Ganzen im reinen Gleichgewicht von Gehalt und Form. Wer hier Allegorien sieht statt echt künstlerischer personificirender Idealbildung sich zu erfreuen den hat Schulvorurtheil um einen der edelsten Genüsse betrogen.

War Rafael auf beiden Gemälden tief wie Dante, so erscheint er anmuthig heiter wie Ariost im Parnaß. Hier wölbt sich der Bogen über einem Fenster, und oberhalb dieses letztern sehen wir Apoll unter den Musen mit Dichtern alter und neuer Zeit, deren andere auch noch etwas tiefer die Wandstreifen neben dem Fenster einrahmen; die Ungunst des Raumes ist gerade dadurch zum günstigen Motiv der Composition geworden, wir werden zur Höhe des Musensitzes hinangeleitet. Apollo spielt die Geige, und die Musen sind die der Renaissance, nicht nach Antiken copirt, sondern holde Mädchengestalten der eigenen Zeit; die Poesie

ist weniger als die Verkünderin der ewigen Wahrheit denn als die Zierde des irdischen Daseins und die Blüte der geselligen Unterhaltung aufgefaßt. Auch hier schmückt der Lorber und das ideale Gewand des Mantels alte und neue Dichter. Homer, Dante, Sappho sind kenntlich, unter den andern mag jeder sich seine Lieblinge suchen; es gilt nicht um realistische Porträts, sondern um die Offenbarung des poetischen Lebens. Ein graziöses Formenspiel überwiegt den Ernst des Ausdrucks und die Strenge der Composition in freier Leichtigkeit, wie die Auffassung des Ganzen es mit sich brachte. Einige der Musen erscheinen sinnig hold wie die Poesie an der Decke, andere sind minder gelungen, wenn wir sie mit dem Maßstab messen den uns Rafael selbst in die Hand gibt. — An der Wand gegenüber stellt er in zwei deutlichen Ceremonienbildern dar wie Justinian das bürgerliche, Gregor XI. das kirchliche Gesetzbuch ihren Rechtsgelehrten übergeben. Er entschädigt sich und uns durch die Gruppe über den Fenstern: Die Klugheit sitzt erhöht zwischen der Stärke und der Mäßigung; die Mächte des öffentlichen Lebens sind ebenso würdig als reizvoll personificirt.

Die Stanze della Segnatura veranschaulicht uns den Ideengehalt, die edelste Bildung der Renaissance. Der christliche Himmel mit Jesus und seinen Heiligen, der griechische Parnaß mit olympischen Göttern und Göttinnen stehen friedlich nebeneinander; die Weisen des Alterthums blicken zu den Kirchenvätern freundlich hinüber; das Humane, das rein Menschliche triumphirt, das Religiöse hat die scholastische confessionelle Hülle abgestreift, ist zur Seele der Cultur und Geschichte geworden, einträchtig wirken künstlerische Phantasie und forschendes Denken mit ihm zusammen um die gemeinsame Wahrheit in mannichfaltigen Formen zu erfassen, darzustellen und ihrer Beseligung froh zu werden. Rührt der Grundgedanke des Ganzen von Julius II. her, so rückt er einem Perikles um so näher; der Meister der das Werk ausgeführt setzt sich und seiner Zeit darin ein Denkmal einziger Art.

Von diesen idealen Stimmungs- und Zustandbildern wandte sich Rafael (1511—14) zur dramatisch bewegten Geschichte. In einem zweiten Zimmer nämlich schilderte er wie die Kirche aus Gefahren gerettet wird; und zwar spielte er nach Art altgriechischer und altchristlicher Kunst durch die Darstellung der Vergangenheit auf die Gegenwart an: die Züchtigung des Tempelräubers Heliodor wird zum Symbol der Vertreibung der Franzosen aus

dem Kirchenstaat, und die Ueberwindung des Zweifels in jenem mittelalterlichen Priester durch die Messe von Bolsena weist auf die Bewältigung neuer Irrlehren hin. Ja Rafael ließ hier den Papst Julius II. ruhig betend zuschauen, dort in den jüdischen Tempel hineingetragen werden. Wie der himmlische Reiter und sein gleichsam auf Sturmesfittich schwebender Begleiter den Heliodor urplötzlich niederwerfen, wie der Eindruck dieser Erscheinung in der Gruppe von Frauen und Kindern widerhallt, ist höchst bewunderswerth. Daß die Hostie vor dem Priester zu bluten beginnt der an ihrer Verwandlung in Christi Leib gezweifelt, ist freilich malerisch nicht recht zu veranschaulichen; Rafael hat dafür in dem umgebenden Volk nach Art der Florentiner gezeigt wie viel Schönheit das frische Menschenleben jedem bietet der diesen Schatz zu heben weiß. Die Umkehr Attila's vor Rom durch die Ansprache Leo's des Großen und die um ein Fenster entfaltete, durch ihre Lichteffecte berühmte Befreiung Petri mahnt uns dann an Leo X., der bereits Papst geworden, der als Cardinal in Mailand den Händen der Franzosen entronnen war, und Italien vor ihnen zu schirmen strebte. Hatte Rafael hier schon die Ausführung vielfach den Schülern anvertraut, so zeigt dieselbe in einem andern Zimmer seine eigene Hand gar nicht mehr, und einige Compositionen erheben sich nicht über gewöhnliche Ceremonienbilder; das Herz des Künstlers war nicht dabei, wenn der Hofmaler sich starken Schmeicheleien für Leo X. nicht entziehen konnte. Durch Thaten älterer Leonen soll der neue gepriesen werden; der Papst der Karl den Großen krönt, trägt die Züge des gegenwärtigen, und im Kaiser erkennt man König Franz I. von Frankreich, den damals der Papst gern krönen wollte. Wie Leo IV. eine Feuersbrunst durch das Zeichen des Kreuzes löscht, das ließ sich wieder gar nicht malen, denn entweder brennt das Feuer noch, und dann sieht man den Wundererfolg nicht, oder das Feuer ist erloschen, und dann weiß man wieder nicht was das Kreuzschlagen soll. Wie half sich Rafael, dem die Aufgabe einmal gestellt war? Er hielt den Papst ganz im Hintergrunde und gab das heroisch stilisirte Genrebild eines Brandes, wo der Sohn mit dem alten Vater an Aeneas erinnert, wo die windumbrauste Gruppe der Wasserträgerinnen, wo der nackt an der Wand sich herablassende Mann immer wieder das Auge fesseln.

Ein Saal neben diesen Zimmern ward seit 1518 der Geschichte Konstantin's geweiht. Hier kommt ausschließlich die Schlacht

an der milvischen Brücke in Betracht, da für das andere Rafael nur kleine Skizzen zeichnete, die nicht einmal treu wiedergegeben wurden; das Schlachtbild aber zeigt ihn von einer ganz neuen Seite; er löst die Aufgabe nicht blos durch Kampfscenen Auge und Phantasie zu beschäftigen, sondern zugleich dem Geist eine weltgeschichtliche Entscheidung zur Anschauung zu bringen. Links vom Beschauer noch Ringen und Widerstand und im Hintergrund die tobende Schlacht; in der Mitte Konstantin hoch zu Roß die Lanze schwingend gegen Maxentius gewandt, der mit seinem Roß von den Fluten der Tiber fortgerissen wird; da entscheidet sich Sieg und Untergang; und rechts im Hintergrunde verfolgen Konstantin's Reiter den fliehenden Feind über die Brücke. Um die mit dem Kreuz bezeichneten Standarten Konstantin's wird bereits Sieg geblasen, und über seinem Haupte schweben drei Engel, die Boten und Zeugen der weltlenkenden Vorsehung, in ihrer Bewegung noch einmal den Kampf der Massen abspiegelnd der unten durch das ganze Gemälde sich hinzieht. Und in all dem Getümmel das feine Gefühl für den Rhythmus der Linien, die Fülle von Einzelmotiven, die Energie der Bewegung und des Ausdrucks innerhalb der Grenze der Schönheit!

Die Außenwand dieser Zimmer bildet im Obergeschoß des Vaticans einen Corridor, der durch seine Säulen die Aussicht auf Stadt und Umgebung gewährt. War nun im Innern das höchste Geistesleben der Menschheit und die mit Gottes Hülfe siegreiche Kirche verherrlicht, so wurde jetzt in den Deckenwölbungen dieses Ganges die alt- und neutestamentliche Geschichte darstellt, wie sie jenes Heil und jene Güter vorbereitet und ein Urbild unsers gemeinsamen geselligen Daseins ist. Die Klarheit der Auffassung, die heitere Anmuth der Ausführung, namentlich auch mit Rücksicht auf das Landschaftliche ist vorwaltend und ganz am Orte; wohin das Auge des Einherwandelnden traf sollte ihm Wohlbekanntes Leichtverständliches erquicklich begegnen. Die Schöpfungsbilder klingen an Michel Angelo's Weise an, dann aber wird das Folgende nicht nach seiner Erhabenheit, sondern wie das Patriarchalische uns anheimelt und menschlich vertraut ist dargestellt, und so gipfelt denn Rafael's Meisterschaft in jener märchenhaften und doch so sinnvollen Erzählung von Joseph oder in dem reizenden Mondscheinbilde wie Isaak scherzete mit seinem Weibe Rebekka. Die Wand daneben prangt in der unerschöpflichen Fülle eines Arabeskenschmucks, welcher feine Stuccaturreliefs mit Malerei und

Vergoldung zu vielstimmigen Accorden zusammenfaßt und mit immer neuen wohllautenden Variationen der Linien und Farben zum behaglichen Genuß einladet. Die damals aufgegrabenen Titusbäder waren das Vorbild; Giovanni da Udine und Perin del Vaga führten glänzend aus was Rafael mit spielender Leichtigkeit entworfen. Die decorative Richtung der Renaissance, von Anfang an deren Stärke, kommt hier zu vollster entzückender Blüte. Blätter- und Blumengewinde ranken an den Wandstreifen empor, Thier- und Menschengestalten sind von ihnen getragen oder verwandeln sich aus ihrer Bewegung heraus; Medaillons mit zierlichen Reliefs werden von Laubgrün umrahmt, und in einzelnen Scenen und Figuren der Mythologie erscheint das mannichfache Naturleben noch einmal personificirt oder poetisch wiedergeboren. Wie die Klänge der Instrumentalmusik die Melodie eines seelenvollen Gesanges begleiten und dessen Motive in wechselnden Tonverschlingungen und mannichfachen Farben wiederholen und verhallen lassen, so klingen in diesen Arabesken Ideen und Stimmungen der Deckengemälde durch Bilder des Naturlebens und der Dichtung nach in hold harmonischem Formen- und Farbenspiel.

Wir fügen hier die andern monumentalen Malereien Rafael's an. Zunächst die Sibyllen in San Maria della pace. Wenn er einen Augenblick durch die sixtinische Decke überwältigt und aus seiner Bahn gelenkt schien als er im Wetteifer mit Michel Angelo's Art den Propheten Jesaias an einen Kirchenpfeiler malte, und hinter dem Vorgänger zurückblieb, so fand er sogleich sich selber wieder, und erwies sich jenem ebenbürtig, indem er nicht durch Tiefsinn und Erhabenheit in der Plastik der Einzelgestalt es ihm gleichzuthun trachtete, sondern durch Anmuth des Ausdrucks und der Form und durch den Wohllaut einer malerischen Gruppe seine eigene Kraft bewährte und seinen eigenen Kranz errang. In das breite Rechteck der Wand ragt ein halbkreisförmiger Fensterbogen; den scheinbar ungünstigen Raum nimmt Rafael zum Ausgangspunkt einer seiner schönsten Compositionen: am Boden steht oder sitzt, am Bogen lehnt je eine der vier Frauen; auf der Höhe des Bogens steht ein Genius mit der Fackel, der Morgenstern des neuen Tages der Erkenntniß; von ihm aus wenden sich rechts und links zwei Engel mit Tafeln zu den Sibyllen am Bogen hin, zwei andere, gleichfalls nach außen gerichtet, schweben mit entfalteten Rollen über den beiden äußern. So ist der Raum in freier Symmetrie ganz unübertrefflich erfüllt, und der Augenblick der

Offenbarung wie der Auffassung der Wahrheit in vierstimmigem Accord wiedergegeben. Rafael's Sibyllen stehen in der Mitte zwischen denen Michel Angelo's und den griechischen Musen; was sie beseelt ist die Erhebung des Gemüths in der Erkenntniß des Heils und der Hoffnung des ewigen Lebens durch Christus, den Sieger über den Tod, und so sind sie der weihevolle Schmuck des Ortes den Agostino Chigi zum Grab für sich und die Seinen erworben; der Friede himmlischer Seligkeit spricht aus der vollendeten Harmonie des lichthellen Bildes zum Beschauer.

Bald nachher baute und verzierte Rafael eine andere Grabkapelle im linken Seitenschiff der Kirche Santa Maria del popolo. Eine Kuppel schwebt über dem achteckigen Raum, der im reinsten Geschmack der Renaissance gegliedert und ornamentirt ist; die Kuppel wird zum Bilde des Himmels: um den segnenden Gottvater in der Mitte bewegen sich die Planetengötter mit den Engeln oder Intelligenzen die ihre Sphären lenken; Antikes und Christliches verschmilzt wie bei Dante, wie bei neuern Dichtern. Von den vier Statuen der Propheten, die unten in den Nischen die Hoffnung der Menschheit aufrechterhalten, ist der zum Bewußtsein wiedererwachende Jonas von Rafael selbst ausgeführt, ein edel stilisirter Jüngling, der den Meister auch als Plastiker zeigt, während der friedlich freundliche Eindruck des Ganzen seine architektonische Begabung bewährt, die er ja auch in mehrern Villen und Palästen, am preiswürdigsten aber in Hintergründen seiner Gemälde bewiesen hat.

Dem Religiösen folgt wieder das Sinnenfreudige im Anschluß an die Poesie des Alterthums. Rafael hatte bereits ein Badegemach des Cardinals Bibiena mit muthwilligen Bildern von Amor dem allsiegreichen und ein Landhaus im Garten Borghese mit der Brautnacht von Alexander dem Großen und Roxane voll heitern Humors geschmückt, als wiederum Agostino Chigi in die von Peruzzi erbaute Villa Farnesina ihn und seine Schüler berief. Dort malte er in einem Saal seine Galathea, wie sie auf einem Muschelwagen stehend die Delphine lenkt; im Winde flattert ihr aufgelöstes Haar, und der wonnige Leib ist vom Gewand entblößt, das nur den Unterkörper umfließt; ihr Antlitz strahlt beglückend im eigenen Glück; so beherrscht sie holdbewegt die Mitte des Bildes, von pfeilschießenden Liebesgöttern umflogen; Nymphen und Meerkentauren umarmen und küssen einander, Tritonen blasen auf Muschelhörnern, alles athmet Lust, nicht Lüsternheit, nicht unsitt-

liche Ueppigkeit, sondern jene Sinnenfreude die mit dem Liebesgefühl der Seele naturwüchsig eins ist, wie in der Unschuld des goldenen Zeitalters. In Bezug auf Gedanken und Empfindung bleibt das Werk dasselbe, wenn man darin den Triumph der Venus im Anschluß an das Psychemärchen in der Einleitung des Apuleius sieht; für Galathea spricht die Aehnlichkeit des Gemäldes mit der Schilderung eines solchen bei Philostratus. Das Ganze ist ein berauschender Jubelklang von Leibesschönheit, und doch ward hier so wenig wie in den Psychebildern die Antike copirt, sondern in der Empfindung der Neuzeit aus dem eigenen Herzen wiedergeboren. Die Psychebilder schmücken die flache Decke und die abwärts gehenden Gewölbzwickel der prächtigen Vorhalle. Ohne sich gerade an die tiefere Bedeutung des Mythus von der Seele, ihres Abfalls und ihrer Erlösung und Beseligung durch die göttliche Liebe zu halten gab Rafael ihn nach dem Vorgang von Apuleius (II, 608) wie ein buntes Gewebe der Phantasie zu behaglichem Ergötzen. Eine Versammlung der Götter, vor welcher Eros sich vertheidigt, und dann sein Hochzeitfest im Olymp prangt wie zwei ausgespannte Teppiche zwischen Blumen- und Fruchtguirlanden an der Decke; solche Gewinde rahmen auch die Gewölbzwickel ein, in denen nach innen der Liebesgott schwebt wie er mit den Attributen der andern Götter, die er geraubt hat, sein Spiel treibt, während nach unten hin in Gruppen weniger Figuren Scenen aus der Geschichte von Psyche erscheinen. Wie Eros den Grazien die Psyche zeigt, wie Jupiter ihn küßt, wie sie im Triumph vom Götterboten emporgeleitet wird, das nebst einigen Motiven aus dem Göttermahl, z. B. der Ganymed, gehört wieder zu den Kleinodien der Kunst; aber anderes ist roh und flüchtig von Schülerhänden behandelt, ja mishandelt, wie z. B. die Venus in bäuerischer Plumpheit. Das Ganze so wie die Galathea ausgeführt würde zum Entzückendsten gehören was je gemalt worden. In solchen Phantasien schwelgte Rafael, als er auch die Madonna von San Sisto und den kreuztragenden Christus schuf!

Den Uebergang zu den Staffeleibildern in Oel aus Rafael's römischer Epoche mögen uns die Cartons bereiten die Rafael 1516 für Teppiche zeichnete, welche in Arras gewebt und gestickt wurden um einen neuen vervollständigenden Schmuck der untern Seitenwände in der sixtinischen Kapelle herzustellen. Sie enthalten Scenen aus der Apostelgeschichte, und leiten vom lyrisch Idyllischen im Fischzug Petri oder von dem ruhig Stimmungsvollen im „Weide

meine Schafe" zu dramatisch gewaltigen Compositionen, zum freien Stil weltlicher und doch gottgeweihter Geschichtsmalerei in der Erblindung des Elymas, im Tod des Ananias. Rafael erscheint hier im Vollbesitz seiner Mittel und in aller Kraft seines Genius. Wie mächtig gleich zürnenden Göttern stehen da die Apostel auf erhöhten Stufen im Mittelpunkt, während vor ihnen der Raum frei geworden, indem nach rechts der betrügerische Ananias wie vom Blitz getroffen zusammenstürzt und einige Zuschauer nach links erschreckt zurückfahren. Hinter ihnen liefern die aufrichtigen Gemeindeglieder den Ueberschuß ihrer Habe an die Gesammtheit ab, aber die Gattin des Ananias zählt noch listig das unterschlagene Geld; hinter Ananias vertheilt Johannes die Spende der Reichen an die Armen, und dies Werk der Liebe gibt einen versöhnenden Schluß für die Tragödie der Schuld und Strafe, die sich eben vor uns vollzieht. Der ganze reiche Vorgang ist mit größter Energie und weisestem Kunstverstand in einen Moment zusammengefaßt, auf seinem malerischen Höhenpunkte für immer festgehalten. Symmetrisch stehen vor dem thronenden Sergius der Apostel Paulus und der Zauberer Elymas einander gegenüber, und die plötzlich auf das Wort des Apostels über den letztern hereinbrechende Nacht der Blindheit könnte nicht schlagender bezeichnet sein in seinem unsichern Tasten, dem Gegensatz zur erhabenen Ruhe des Apostels. Mehr noch als Masaccio hat Rafael die Krüppelhaftigkeit des lahmen Bettlers am Tempel betont; aber wie Johannes ihm die helfende Hand reicht, da überwältigt der hervorbrechende Ausdruck von Vertrauen und Glauben die häßlichen Formen, und wir zweifeln nicht daß ein elektrisch belebender Strom von Gesundheit die Glieder aufrichten wird. In epischer Anschaulichkeit wird uns das Opfer von Lystra erzählt, von dem Lahmen an, der die Krücke fallen läßt und dankend die Hände erhebt, zu den Männern hin welche den Stier leiten, zu dem Priester der bereits das Beil nach dessen Stirne schwingt, zu dem Apostel der seine Kleider zerreißt. In Pauli Predigt zu Athen steht der gottbegeisterte Redner im Vordergrunde; gläubig wenden Dionysius der Areopagite und Damaris sich ihm zu; im Halbkreis stehen und sitzen die Griechen, und ihr Angesicht, ihre ganze Haltung spiegelt die mannichfaltigen Eindrücke welche die Verkündigung des unbekannten Gottes auf sie macht, von jener in Sinnlichkeit versunkenen Gleichgültigkeit gegen das Ideale durch Zweifel und Fragen hindurch zu ernstem Nachdenken und tiefem Erfassen der neuen

Wahrheit. Die Großartigkeit der Gestalten wie der Gewandung läßt in diesen klar geordneten und doch so individuell belebten Compositionen den Einfluß der antiken Statuen und Reliefs erkennen, aber in selbständiger Verwerthung, in freier Uebersetzung ins Malerische.

Auch in Rom wurden die umfassenden Arbeiten von einer Anzahl von Bildnissen begleitet, in denen Rafael den Kern der Persönlichkeit wie ein Dichter auffaßte und sie in ihr eigenes Ideal erhöhte. So die beiden Päpste Julius und Leo, so mehrere Hofleute wie Castiglione, und eine reizende Frau, Johanna von Aragonien. Den Namen der Bäckerstochter, Fornarina, die ihm die Ueberlieferung zur Geliebten gibt, trägt die Römerin aus dem Volk, halb nackt, am Arm ein Band mit seinem Namen, weit eher mit Recht als das edelschöne Antlitz voll höherer Weihe, das in den Uffizien zu Florenz zu deren Perlen gehört; ich weiß nicht warum es neuerdings so sicher dem Sebastian del Piombo zugesprochen werden soll. Verwandt ist der seelenvolle Violinspieler und jener zum Jüngling aufblühende still vor sich hinschauende Knabe im Louvre, der seltsamerweise des Meisters eigenen Namen führt.

Für den König von Frankreich malte Rafael die heilige Margarete wie sie in der Sicherheit ihrer Unschuld an dem Drachen vorüberschreitet, den Palmzweig in der Hand, als ob sie auf Blumen wandle, und den Erzengel Michael wie er im Waffenschmuck herabgesaust ist und dem Satan den Fuß auf den Nacken setzt, während er die Lanze gegen ihn erhebt; hier die männliche Energie des Guten, die das Böse besiegt, dort die reine weibliche Seelengüte, die unberührt im Gebet an ihm vorübergeht. Eine mächtig wirkende, klein ausgeführte aber groß gedachte Composition ist Ezechiel's Gesicht: Jehova von jenen symbolischen Thiergestalten getragen, die später zu Zeichen der Evangelisten wurden, er in der Mitte gehalten zwischen dem griechischen Göttervater und dem Typus Michel Angelo's, und echt rafaelisch nicht im Sturm, sondern im Glanz der aufgehenden Morgensonne, mit erhobenen Armen segnend. Von ähnlicher Poesie der Auffassung ist bei ruhiger Haltung die heilige Cäcilie; sie steht in der Mitte zwischen contrastirenden Gestalten, dem sinnenden Paulus mit dem Schwert und der anmuthig aus dem Bild herausblickenden Magdalene; zwischen ihr und diesen beiden sind noch zueinander hingewandt Kopf und obere Brust von Johannes und Petronius sichtbar.

Musikalische Instrumente liegen am Boden, aber Cäcilie läßt auch die Orgelpfeifen in ihrer Hand sinken und blickt mit begeistertem Entzücken nach oben, von wo himmlischer Gesang wie eine weihende Kunstoffenbarung in ihr Ohr dringt. Auch hier stimmt der Fluß der Linien, die Harmonie der vollgesättigten Farben mit dem Gedanken und der mannichfachen Steigerung des Ausdrucks wunderbar zusammen. Endlich ein tragisch erschütterndes und doch wieder über das Leid erhebendes figurenreiches Gemälde: der kreuztragende Christus, bekannt als spasimo di Sicilia, weil er für das Kloster der schmerzenreichen Maria in Palermo bestimmt war. Jesus, unter dem Kreuz niedergesunken, das Simon von Kyrene ihm abnimmt, während ein Scherge mit dem Speer nach ihm stößt, ein anderer am Strick ihn emporreißen will, wendet sich von diesen nach der andern Seite, wo seine Mutter mit den treu anhängenden Frauen ihm gefolgt ist und vor Leid zusammenbrechend nach ihm die Arme ausstreckt; im Hintergrund Reiter die den Zug eröffnen und schließen. Alles ist wohlgeordnet, jede Gestalt durch sich selbst bewegt und zugleich dem Rhythmus des Ganzen eingefügt; der Hergang scheint der unmittelbaren Wirklichkeit entnommen und ist doch in das edelste Maß der Schönheit gebracht. In dem dornengekrönten Heiland ist hier das Ideal des leidenden Christus gewonnen, der selber ohne Schuld den Schmerz der Welt trägt, und in seiner Erniedrigung selber das Menschliche zu göttlicher Hoheit in seiner eigenen Persönlichkeit erhebt. — Hettner hat darauf hingewiesen wie diese Gemälde sammt der Sistina und Transfiguration der Zeit angehören wo die Reformation von Deutschland ihre Wellenschläge nach Italien verbreitete und viele edle und tiefe Gemüther zu einem gesteigerten religiösen Leben neben der freiern Geistesbildung der Renaissance anregte.

Rafael würde zu den größten Malern gehören, wenn wir auch nichts von ihm besäßen als die Reihenfolge seiner Madonnen, von jenen kindlich holden, seeleninnigen Bildern der umbrischen Schule an durch die lebensfreudig anmuthigen der florentinischen Wanderjahre zu den Bildern der römischen Meisterzeit, die in ihrer Art gleich jenen vollendet das Gemüthsideal, dem das Mittelalter in der Frauenverehrung huldigend zugestrebt, in reiner Weiblichkeit malerisch auf unübertreffliche Weise gestaltet haben. Zunächst ist es die rein menschliche Beziehung von Mutter und Kind, die in der Beseligung des Familienglücks und der Liebe durch die

Schönheit allein das Natürliche verklärt, oder, wie Burckhardt es ausdrückt, die Kunst ist nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zuthaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen. „Da schöne Weiber selten sind, bediene ich mich einer gewissen Idee die mir vorschwebt; ob diese einigen Kunstwerth in sich hat weiß ich nicht, aber ich bemühe mich darum“ — schrieb Rafael an Castiglione, naiv bescheiden und doch im Bewußtsein jenes schöpferischen Formensinnes, der das Urbild der Dinge darstellt, sie anschaut wie sie im Lichte der Ewigkeit vor Gott stehen. Mag Maria den Schleier über dem schlafenden Kind erheben, oder mag das Erwachen des Knaben sie erfreuen, oder mag sie in selige Ruhe versenkt, in ihm und sich befriedigt ihn ans Herz drücken, in die Arme schließen; mag sie allein mit ihm sein, oder Johannes als Gespiele und der ältern Frauen eine, Elisabeth oder Anna, oder Joseph sich gesellen: Rafael gibt das häusliche Leben und das Weib als seine Hüterin und Krone ohne das Kleinbürgerliche der Nordländer, ohne den Renaissanceprunk der Florentiner, in seiner allgemeingültigen Natur, in seiner reingestimmten Empfindung. Seine Perle nannte ein spanischer König mit Recht eins dieser Bilder; ein anderes, das Rundgemälde der Madonna della sedia, ist mit gleichem Recht die Wonne und der Liebling der Frauen geworden. An die Gnadenbilder oder Altargemälde klingt es bereits an, wenn Elisabeth den Johannes heranführt daß Jesus ihn segne, und dieser nun frei auf dem Schose der Mutter dazu sich aufrichtet. Die Madonna del pesce thront wieder zwischen Heiligen und hat den Namen von dem Fische den der junge Tobias heranbringt. Die von Fuligno schwebt auf einer Wolke und wendet sich gleich dem Kinde mit ausdrucksvoller Geberde nach abwärts, wo Franz von Assisi in schwärmerisch verzückter Andacht, Johannes in gläubigem Vertrauen emporblicken, während Hieronymus den Besteller des Bildes Sigismondo Conti der himmlischen Gnade empfiehlt. Zwischen beiden Gruppen hält ein bezaubernd lieblicher Engelknabe eine Tafel; die Inschrift fehlt, aber wenn wir im Hintergrunde die Stadt Foligno sehen und über ihr ein Meteor und ein Regenbogen ihre Kreise ziehen, so dürfen wir vermuthen: sie besagte daß das Bild ein Weihgeschenk für ein erhörtes, aus der Noth rettendes Gebet oder Gelübde sei. Endlich die Sistina, die uns in Deutschland verkündet was Rafael vermochte.

Wie Dante's Beatrice als die in Gott eingegangene Seele dessen Gnade und Wahrheit offenbart, so ist auf diesem Bilde Maria das Ideal der Seele selber, die in der Gottesliebe beseligt und verklärt ist durch das Heil das sie in sich aufgenommen, das sie hier in Gestalt des Christusknaben auf dem Arme trägt. Und dieser ist nicht das spielend heitere Kind, sondern voll gedankentiefen Ernstes und mit einer Machtvollkommenheit ausgestattet die in ihm den Weltrichter und Weltüberwinder ahnen läßt. Das ist jene Kindlichkeit des gereiften Geistes, zu der der Wiedergeborene gelangen soll um in das Gottesreich einzugehen. Der Vorhang des Allerheiligsten ist geöffnet, in einer im Licht verschwimmenden Engelglorie schwebt Maria auf einer Wolke herab, etwas tiefer ihr zur Seite knien der Papst Sixtus, nach dem das Bild genannt wird, auf der einen, Barbara auf der andern Seite, und über die Brüstung unter Maria lehnen zwei Engelknaben und schauen nach oben: der Ausdruck der Kindesunschuld ist in ihnen ausgeprägt, die Wonne des jugendlichen, jungfräulichen Gemüths in Barbara, in Sixtus die Reife des männlichen Geistes, der durch die Arbeit des Denkens und Wollens sich der göttlichen Gnade bereitet: so ist das Ganze ein Bild von der Weihe des Lebens durch die Religion, durch Christus, in welchem sie persönlich geworden. Und wie ebenmäßig und doch frei und individuell ist die Ordnung aller Gestalten zu diesem harmonisch in sich geschlossenen, in sich vollendeten Ganzen! Wie steigert auch hier sich der Ausdruck von Unbefangenheit zu holdseliger Freude, zu klarer Begeisterung, zu göttlicher Hoheit! Das Bild gemahnt uns wie eine göttliche Eingebung, und organisch scheint es sich aufzubauen wie über Knospen zwei Blätter sich entfalten und zwischen ihnen die Blüte aufstrahlt. Dazu diese unnachahmlich sichere Pinselführung und durchaus die eigene Meisterhand, während sonst oft die Schüler den Gedanken Rafael's ausführen halfen, und dies gar manches der spätern Bilder zu seinem Nachtheil von den Jugendwerken unterscheidet.

Wenn wir die sixtinische Madonna noch den lyrischen Gemälden gesellen, da sie wie eine feierliche Hymne in reinstem Wohllaut uns anspricht, so ist das zweite Verklärungsbild dramatisch, die Transfiguration, die über Rafael's Todtenbett aufgestellt war, da er von hinnen schied als er das Ganze gezeichnet, die obere himmlische Hälfte vollendet hatte. Auf dem Berg Tabor war den drei Lieblingsjüngern klar geworden daß in Jesus das Gesetz

und die Propheten erfüllt seien, und so stand er vor ihrem Geistesauge zwischen Moses und Elias verklärt da; als sie den Berg hinabstiegen, trafen sie auf einen epileptischen Knaben, der hülfesuchend gekommen war, den die andern Apostel vergebens zu heilen gesucht hatten. Rafael faßt mit einem der genialsten Griffe die je ein Künstler gethan beide Momente in eins zusammen: unten sehen wir die Natur in ihrer dämonischen Verzerrung, in ihrem gewöhnlichen Bestande, oben in ihrer himmlischen Verklärung; oben die Fülle der Seligkeit, unten die Noth und Hülfsbedürftigkeit der Erde; dem gemäß unten dunkle Schatten, einander durchkreuzende bewegte Linien, aufgeregte verschiedenartige Geberden, oben Licht und Klarheit und sanfter ebenmäßiger Rhythmus der ruhig schwungvollen Formen. Unten jene kühne Großheit der Gestalten, jene drangvolle Heftigkeit der Lebensäußerung, jene Mächtigkeit auch im Faltenwurf der Gewandung, die Michel Angelo zuerst gewagt und Rafael in die Cartons der Apostelgeschichte aufgenommen; oben die feierliche Stimmung, die stille Symmetrie, die seelenmilde Hoheit der altchristlichen Bilder, der umbrischen Schule, an die Vollendung des kirchlichen Stils in der Disputa gemahnend. Das Rechteck der untern Hälfte dient der pyramidalen Composition der obern zur festen Grundlage. Das reine Weiß im Kleide des Heilandes strahlt einen Glanz aus, der sich in den schillernden Regenbogenfarben der Gewänder um ihn zu brechen scheint, und über die tiefschwarzen Töne der niedern Sphäre das Auge zu sich emporzieht. Das Plötzliche, Augenblickliche der Handlung, die individuelle Geberde, der eigenthümliche Ausdruck jeder Persönlichkeit innerhalb der festen Architektonik des Ganzen zeigt die höchste Verschmelzung von Freiheit und Gesetz, von Begeisterung und Kunstverstand. Indem das Bild zur Anschauung und zum Gemüth spricht, enthüllt es auch dem Geiste das Wesen der Religion: das Endliche ist seiner Abhängigkeit vom Unendlichen inne, und das Ewige heilt überwindend den Schmerz der Zeitlichkeit und offenbart sich in Wahrheit und Liebe; diese erleuchtende Wahrheit, diese rettende Liebe ist persönlich geworden in Christus, und dadurch des Menschen Sohn verklärt in Gott, eins mit Gott; die Ergebung des Endlichen an das Unendliche ist seine Erhebung und Beseligung. Nicht blos der Gedanke oder ein nach oben deutender Jünger bindet beide Gruppen aneinander, sie sind überhaupt so entworfen daß eine die andere fordert, und in das Auge des Besessenen fällt ein Strahl vom Licht des Hei-

landes und mäßigt bereits die Verzerrung des Krampfes. Der Vater des Knaben, die geleitenden Weiber mit ihrem Kummer und ihrem Hülfefordern, die Apostel mit ihrer Theilnahme und ihrer Rathlosigkeit, wie contrastiren sie untereinander und mit der obern Hälfte, wo Johannes und Petrus symmetrisch dahingegossen das Auge mit der Hand beschatten, Jakobus anbetend sich vorwärts beugt, Christus aber frei in der Mitte über ihnen zwischen Moses und Elias schwebt, die verehrend zu ihm emporschauen. Bei Christus hier dieselbe weite Stellung der Augen wie bei der sixtinischen Maria, und im Ausdruck der majestätischen Züge die Seligkeit der Liebe. Wie der erste Eindruck für das Gefühl und die Phantasie überwältigend ist, so führt die eingehende Vertiefung in das Ganze und Einzelne nur die nicht zu steigender Bewunderung, welche voll nazarenischer Befangenheit blos in der kirchlichen Ueberlieferung und alterthümlichen Strenge die rechte Kunst sehen, die doch da erst zur Vollendung kommt wo die Naturwahrheit und die persönliche Freiheit des Künstlergeistes gleichfalls in seiner Schöpfung zur Geltung gelangen. Das ist das Einzige und Herrliche bei Rafael daß sein Gemüth und der Stoff den er behandelt so einklangreich ineinander aufgehen, daß er den Gegenstand beseelt wenn er seine eigene Empfindung ausspricht, daß sein Gedanke die entsprechende schöne Form erschafft.

Rafael fand sein Grab in der einfach und grandios schönen Rotunde des Pantheons; Bembo verfaßte die classische Inschrift:

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.

Auch um des rechtzeitigen Todes willen ist er glücklich zu preisen. Denn bald folgte auf den kunstfreudigen Leo X. 1522 Papst Hadrian VI., der den Musen abhold war, und nach dessen kurzer Regierung kam unter Clemens VII. 1527 das furchtbare Strafgericht für die Verweltlichung der Kirche über Rom. Mit treuloser Schaukelpolitik suchte der kleinlich Engherzige sich zwischen den um die Oberherrschaft ringenden Mächten des mit Deutschland verbündeten Spaniens und Frankreichs hin- und herzubewegen, bis er wie von wuchtigen Mühlsteinen zerrieben ward. Die wüsten spanischen Banden, die verwilderten deutschen Landsknechte stürmten Rom, plündernd, mordend, schändend, verwüstend, und bedrückten während neun entsetzlicher Monate die Stadt; sie erlagen selbst zum großen Theil der physisch und moralisch ver-

pesteten Atmosphäre; aber auch die Künstler, die Gelehrten litten unter den allgemeinen Drangsalen, und die solche überlebten wurden fast alle nach allen vier Winden vertrieben und zerstreut. Der Humanismus hatte in Rom sein Ende gefunden, der Jesuitismus trat an seine Stelle, die Päpste setzten sich in Widerspruch mit der Geistes- und Gewissensfreiheit, und so versiegte der schöpferische Quell des Schönen.

Viele Compositionen Rafael's fanden schon bei seinen Lebzeiten weite Verbreitung durch Marcantonio Raimondi, der sie mit edelstem Liniengefühl in Kupfer stach, und diese deutsche Kunst der Vervielfältigung, die bereits auch Mantegna geübt und Florentiner fortgebildet hatten, gleichzeitig mit Dürer zwar nicht in prächtigen farbennachahmenden, aber in ebenso scharfen als feinen Zeichnungen vervollkommnete. Die Schüler, welche an der Ausführung der Werke des Meisters geholfen und unter seiner Leitung Vortreffliches geleistet, eigneten seinen Stil sich äußerlich an, die einen nach der Seite der Kraft, die meisten in der Richtung auf formale Schönheit; aber die Seele, welche bei ihm die Form bedingt und erzeugt hatte, war nicht vorhanden, und so verkam die Schule in oberflächlichen Effecten, in langweiligem Ebenmaß wohlgefälliger aber leerer Linien. Daß die Schönheit noch etwas anderes ist als die Harmonie der Formenverhältnisse, daß diese nur dann das Gemüth erhebt und befriedigt wenn Geist und Empfindung in ihnen die anschauliche Gestalt gewinnen, kann man hier so deutlich wie möglich sehen. Doch leisteten die meisten dieser Schüler manches Erfreuliche und Bedeutende, zumal der größte unter ihnen, Giulio Romano. Nachdem er in einer Steinigung des Stephanus den rafaelischen Sinn nicht blos im Aufbau der Gruppe rings um den in der Mitte knienden Apostel, sondern auch darin bewährt daß er das Gräßliche der Marter meidet und die Juden eben in mannichfach gesteigertem Ausdruck die Steine gegen ihn erheben läßt, löste er sich vom religiösen Grunde und ging in das Weltwirkliche oder Mythologische über, und das sinnliche Feuer von dem er glüht, wie die Nachklänge an die kühnbewegte Zeichnung Michel Angelo's geben ihm größere Derbheit, ja lassen ihn in der Mitte zwischen Rafael und Rubens erscheinen. Er war besonders in Mantua thätig. Die Wandgemälde im herzoglichen Palast schildern Scenen des trojanischen Kriegs maßvoll klar, und die Decke des Schlafzimmers ist aufs anmuthigste mit Sternbildern geschmückt. Im Tpalaste sehen wir an der Decke die Mythen

von Eros und Psyche geistvoll componirt und in der neuen virtuosenhaften Art ausgeführt, als ob sich alles über uns ereignete und von unten gesehen würde, in wohlstudirten Verkürzungen. Ein anderes Zimmer zeigt auf solche Art an Decke und Wänden die olympischen Götter im Kampf mit den Giganten und deren Sturz; hier geht die ungezügelte Einbildungskraft bereits ins Wüste über, während sie sonst sich auch ins sinnlich Ueppige und Gemeine verirrt. — Perin del Vaga übertrug die Darstellungsweise die er in der Farnesina geübt in genuesische Paläste. Andrea da Salerno verpflanzte den religiösen Stil Rafael's nach Unteritalien. Von Francesco Francia kam der in seiner Art liebenswürdige Timoteo della Vite zu Rafael, konnte sich aber in die neue freie Weise nicht recht finden, während Bartolo Ramenghi (Bagnacavallo) in einigen Werken großartig zwischen Fra Bartolommeo und Rafael steht. Innocenza da Imola sucht sich rafaelische Gestalten zusammen um sie in neuen Verbindungen zu wiederholen. Garofalo malt mit unermüdlichem Fleiß seine kleinen heiligen Familien ohne tiefes Gefühl, farbenklar, genremäßig, in rafaelischer Compositionsart. Dosso Dossi hält sich selbständiger und glänzt in venetianischem Colorit.

In der Decorationsmalerei wetteiferte der Architekt Peruzzi mit Rafael's Schule; er schmückte die Außenwände von Palästen und Villen mit Gemälden; so sah man an der Façade des Hauses von Francesco Buzio die Geschichte Cäsar's. Reizend war die leider so ganz verfallene Villa Madama von Giulio Romano und Giovanni da Udine mit Stuccaturen und Bildern ausgestattet. Der Olymp, die Heroensage, die römische Geschichte boten den Stoff für Polidoro Caldara, der vom Maurer zum Maler geworden gemeinsam mit Maturino von Florenz an den Außenwänden seine Zeichnungen grau in grau ausführte und dabei gern auch antike Reliefs verwerthete. Die Sculptur leistete in Rom wenig mit selbständig größern Werken, aber Vieles und Vorzügliches mit Arabesken von Marmor, Stucco und Holz und mit jener Kleinkunst der Gemmen und Medaillen, des Gold- und Juwelenschmucks; sie bewahrte den reinen Geschmack und entfaltete Phantasiefülle noch ohne barocke Uebertreibung.

Der Schönheitssinn Rafael's wirkte am längsten und entschiedensten auf Gianantonio Bazzi, genannt Sodoma, der aus der lombardischen Schule nach Rom kam; daß man die Hochzeit Alexander's und der Roxane, die Familie des Darius vor Alexander

in der Farnesina gern nach den Psychebildern sieht ist kein kleines Zeugniß für sie, und durch Feinheit des Liniengefühls und duftig klare Leichtigkeit des Colorits ersetzen sie in der Ausführung was ihnen an der Composition gebricht. Bazzi ist reich an guten Motiven, aber er weiß nicht recht damit hauszuhalten, und die Freude an der Anmuth der Einzelgestalten läßt ihn nicht recht zur Unter- und Ueberordnung kommen; darum sind auch für sich bestehende Heilige, ein Sebastian, ein dornengekrönter Christus, das Vorzüglichste auf religiösem Gebiet neben der Legende Katharina's von Siena, deren schwärmerische Entzückung er so stil- als empfindungsvoll ausgeprägt hat. In Siena stand ihm Beccafumi, in Rom Peruzzi zur Seite, der in der Malerei denselben reinen Geschmack wie in der Baukunst bewährt.

Ist die Darstellung des Gemüths in seiner Bewegung die eigentliche Aufgabe der Musik, so war Antonio Allegri da Correggio (1494—1534) ein geborner Musiker, den aber die damals herrschende Kunst der Malerei in ihre Kreise zog; oder sagen wir lieber er weist aus der Malerei über diese hinaus in die Musik, die nun bald zur vollen Blüte kommen sollte, und das Musikalische in der Malerei, die durchgeführte Stimmung, die uns im Ton des Bildes sogleich durch den ersten Sinneseindruck das Gefühl des Künstlers oder den im Gegenstand ausgesprochenen Empfindungsgehalt offenbart, ein Farbenaccord um dessen willen die Figuren da zu sein scheinen, ein wohllautes Auflösen aller Contraste durch sanfte milde Uebergänge, ein Ineinanderspielen von Licht und Schatten und der dadurch hervorgebrachte Zauber des Helldunkels, der süße Dämmerschein, in welchem die festen Formen verschweben und das in ihm selber webende Träumen des Gemüths sein Gegenbild findet, — all dies ward von Correggio theils entdeckt, theils virtuos vollendet, und dadurch steht er groß und einzig da. Eine überquellende Empfindung äußert sich bei ihm wie bei Michel Angelo am liebsten in bewegten Gestalten, und er hat seine Freude an den dadurch hervorgebrachten Verkürzungen. Mit übermüthigem Humor setzt er sich über die kirchliche Tradition hinweg und scherzt mit seinen Kinderengeln; denn nicht auf das Geistige, Erhabene ist er gerichtet, sondern auf das sinnlich Reizende, und dies geht, wo der sittliche Ernst fehlt, gar leicht in das Süße, ja Buhlerische über. Wo aber die Kunst den Sinnen schmeichelt ohne den Geist zu erheben, da wird die Schönheit kaum ihre Weihe bewahren, und nicht alle Beschauer wollen über dem

Farbenzauber, den lichten Halbschatten und lieblichen Reflexen die Mängel der Zeichnung, die Vernachlässigung der Formen, die Schwäche der Composition, den Mangel eines architektonischen Kernes im Aufbau der Bilder vergessen. Julius Meyer, der in Correggio die höchste Blüte des Malerischen bewundert, gibt doch zu daß er in dieser Befreiung und Vollendung seiner Kunst den Bund mit den architektonischen und plastischen Elementen gelöst habe. Auch Meyer betont die gesteigerte Empfindung der Innerlichkeit, welche in den bewegten Gestalten Correggio's zur reizenden Erscheinung kommt; kein Kampf und Zwiespalt zwischen Natur und Geist, keine Vertiefung in die großen sittlichen Ideen, sondern eine idyllische Daseinsfreude, und daher statt erhabener Männergestalten liebliche Frauen und holde Kinder; unbefangene Lebenslust von der Heiterkeit stillen Genusses bis zum Jubel einer über das Irdische sich wegschwingenden Seligkeit, weder im Streit mit dunkeln Leidenschaften noch im Contrast mit einer widerstrebenden Wirklichkeit; dieser freie Einklang von Sinn und Seele macht den Künstler zum Meister der Anmuth. Die Strenge des kirchlichen Stils ist ganz dem Reize der Bewegung und dem Sinnenzauber von Licht und Farbe gewichen; die Kunst ist weltlich geworden, und behandelt die christliche wie die antike Mythe mit voller Freiheit um sie zum Träger des eigenen Fühlens, der eigenen Weltauffassung zu machen.

Wenn Leonardo da Vinci bereits das Helldunkel zur Modellirung verwerthete und das Holdselige auch im Schmelz der Farbe erstrebte, so that Correggio den weitern Schritt daß er ein wonnesüßes Lächeln des Mundes, ein verlockendes oder lustbeglücktes Schmachten des Auges seinen Madonnen und Magdalenen wie seiner Io und Leda lieh, oder daß er die Heiligen, die Engel mit ähnlicher Inbrunst zur Himmelskönigin wie den in einen Faun verwandelten Gott auf die nackte Antiope blicken ließ. Er that den weitern Schritt daß er sein Helldunkel über das ganze Gemälde ausbreitete, das Licht milderte und die Schatten durch farbigen Widerschein erhellte, die nackten Formen unter duftgewobenem Schleier hervorschimmern ließ. Das Frescobild einer Madonna, das von der Wand abgesägt nun in der Galerie zu Parma steht, ist mir sein homogenstes religiöses Werk, weil es der Gediegenheit Leonardo's noch am nächsten steht. Sodann gefällt Correggio's Weise wenn er die heilige Familie in kleinen Bildchen genremäßig auffaßt, wenn er eine Rast auf der Flucht nach Aegypten im

Waldesschatten zeigt, oder wenn das Christkind spielend der kleinen Katharina den Verlobungsring an den Finger steckt. Von größern Staffeleigemälden sind der Tag und die Nacht die berühmtesten, jenes eine Maria mit Hieronymus und Magdalena durch den hinreißenden Liebreiz dieser Gestalt und ihres seelenvollen Ausdrucks sowie durch die volle lichte Klarheit des Ganzen herrlich, dieses den neugeborenen Christus sinnlich als das Licht der Welt dadurch bezeichnend daß alles Licht im Bild von dem Kind ausgeht und zunächst die Mutter, dann in sanfter Abstufung die Umstehenden bestrahlt, die aber für sich nicht viel bedeuten, da Hirten und Engel in den Formen nicht befriedigen, sondern nur die Träger dieses Farbenwunders sind. Einigemal gelang Correggio auch der Ausdruck des Leides im duldenden Erlöser; aber auch hier lag ihm sonst die Mischung von Schmerz und süßer Entzückung nahe, und auf einigen Bildern gab er das böse Beispiel der Hervorhebung der Martern nach jenen Legenden in denen die Henkerphantasie des Alterthums schwelgte.

War auch die Oelmalerei die geeignetste für den Meister, so gab doch die Berufung nach Parma mehrfache Gelegenheit seine eigenthümliche Kunst im Fresco zu bewähren. Zunächst in dem Saal eines Nonnenklosters, der charakteristisch für jene Zeit an den Wänden mit allerhand mythologischen Scenen ergötzlich geschmückt ward, während von der Decke herab aus Weinranken schalkhafte Genien lustig niederschauen. Sodann an den Kuppeln von San Giovanni und im Dom. Hier war Correggio der Erste und wieder für Jahrhunderte eine gefährliche Bahn Brechende, der die Bilder ganz sinnlich so behandelte als ob die Gegenstände oben real so vorhanden wären und von unten gesehen würden, als ob in der Kuppel sich der sichtbare Himmel über uns wölbte oder öffnete. Wenn da seine Gestalten auf Wolken thronen, so vergaß er daß bei diesen Verkürzungen und Verschiebungen der Hals und das Kinn sich sehr einander nähern, daß das geistig Bedeutende der Körper, wie das Gesicht, zu kurz kommt, dagegen die nackten Schenkel der Engelknaben stark sich geltend machen; sagte man doch schon damals er habe ein Froschragout gemalt. Das Kuppelgemälde in San Giovanni hat etwas feierlich Großartiges, besonders durch die untern Gestalten der Evangelisten und Kirchenväter; in der Mitte schwebt Christus in der Glorie, unter ihm auf Wolken der Kranz der zu ihm aufblickenden Apostel. Im Dom stürzt sich Christus aus der Höhe sammt seinem Engelgefolge

der Mutter entgegen, die von eigenem Empfindungsdrang wie vom Engelchor aufwärts getragen die Arme nach ihm ausbreitet; in jubelndem Entzücken umschlingen sich die Engel, und so braust ein Strom von Lust und Seligkeit über den Aposteln, die zwischen den Fenstern stehen und mit staunendem Verlangen emporblicken. Die Gestalten regen und bewegen sich rastlos wie Klangfiguren auf den Wellen eines Tonmeeres, das berauschend sie und uns umflutet.

In mythologischen Bildern sinnlicher Lust regt sich bei Danae, welcher Amor den goldenen Regen in den Schos wirft, das Verlangen nach einem unbekannten und doch freudig geahnten Glück unter der mädchenhaften Scheu; Antiope schlummert in süßem Traum, während Jupiter ihre nackt dahingegossene Gestalt bewundert. Voll Anmuthfrische ist das Kosen der badenden Mädchen mit den Schwänen im Ledagemälde dargestellt; bräutliches Sträuben, seliges Umfangen, heiterer Nachklang genossener Wonne geben einen Vollaccord der Liebesfreude. In der Jo ist das Wagniß gelungen das Entzücken jenes seelischen Rausches zu schildern in welchem das liebende Weib dem liebenden Manne sich ganz dahingibt. Wie hier im Waldesdunkel die wonneschauernden Glieder Jo's hervorleuchten unter dem Wolkenschatten, in welchem Zeus sie umarmt, das ist in einer Weise ausgesprochen welche das Natürliche in das Geistige verklärt, was ja die echte reine Liebe thut, die Leib und Seele nicht scheidet. Die höchste malerische Vollendung hat dabei alles in holden Wohllaut verschmolzen. Von gleicher Magie des Helldunkels ist noch jenes blühende, halb entkleidete Weib umflossen, das im Wald auf schwellendem Moos gelagert in einem Buche liest; man nennt es Magdalene, — es ist die Muse Correggio's.

Correggio's Schüler, selbst der preiswerthe Porträtmaler Mazzuola, der unter dem Beinamen Parmigianino bekannt ist, fielen ins gefallsüchtig Süßliche, manierirt Zierliche. Was bei dem Meister aus der bewegten Empfindung und ihrer Reizbarkeit geboren reizend auf uns wirkte das erscheint nachgemacht als jene affectirte Grazie, deren eitles Bestreben sich selbst vereiteln muß.

In Venedig kam nun gleichfalls das Eigenthümliche der dortigen Kunst zur vollen Blüte: die Kraft und Harmonie der Farbe um den Glanz des Lebens prachtvoll darzustellen. Nicht große Gedanken in stilvoller Composition, nicht leidenschaftliche Erregung in dramatisch bewegten Gegensätzen, sondern ein tüchtiges, gesun-

des, in sich befriedigtes Dasein zu schildern, dazu die zerstreuten Züge der Natur in Form und Ausdruck harmonisch zu verbinden und so die Wirklichkeit zu verklären ohne sie zu opfern, die Gegenwart in ihr eigenes Ideal zu erhöhen und sie im Selbstgenuß, in der Freude eines günstigen, glücklichen Augenblicks beglückend darzustellen, das ist die Sache der Venetianer, und indem sie dabei immer wieder von der Natur ausgehen, und jene lichten Halbschatten, jene farbigen Reflexe, die ihnen ihre Umgebung bietet, mit immer frischem Wohlgefallen anschauen und es dieser sichtbaren Herrlichkeit des Lebens gleichzuthun trachten, überdauert ihre Blüte die der andern Schulen, welche sich einem Meister, seiner Auffassung und seinem Stil gefangen gaben und die von ihm innerlich hervorgebildeten Formen äußerlich nachahmten und beliebigen Inhalt in sie hineingossen. Durch diese Freude an der schönen Erscheinung, durch dieses Ausgehen von der Natur, durch diese Schilderung eines selbstgenugsamen geistig heitern Lebens in sinnlicher Pracht und Fülle stehen sie der Antike zunächst, bleiben aber dem eigenen Wesen und der Zeitrichtung getreu, indem sie nicht sowol durch die Läuterung der Form als vielmehr durch den Glanz und den Einklang der Farben echt malerisch die künstlerische Vollendung der Wirklichkeit anstreben und erreichen.

Doch steht die Plastik der Malerei fördernd zur Seite, und wie wir früher schon die venetianischen Marmorarbeiten zu rühmen hatten, so tritt uns jetzt in dem bereits erwähnten Andrea Sansovino (1460—1529) ein Meister entgegen der durch feines Liniengefühl und durch den von der Reinheit der Empfindung bedingten und getragenen Adel der Formen unter den Bildhauern sich Rafael am nächsten stellt, wie er denn durch seine Arbeiten in Rom, die Grabdenkmale in Santa Maria del Popolo, auf diesen selbst von Einfluß war. Wenn er die Bildnißfiguren in jener ruhigen Milde des Todes darstellte, die ein Abglanz des ewigen himmlischen Friedens im Irdischen ist, so erscheint das gleich vorzüglich wie die reizend individualisirende Belebung der Tugenden die den Sarkophag umstehen. Und wenn die Großmutter Anna neben Maria sitzt und mit dem Enkel auf dem Schose spielt, so betont der Künstler das menschlich Anziehende, und befriedigt die Lust an der Darstellung von drei Menschenaltern in einem Gesammtbilde. Wie früher die Künstler von Padua, so wirken auch jetzt einige Lombarden nach Venedig hinüber: Alfonso Lombardi von Ferrara, der den Realismus des Ausdrucks

und der Bewegung stilvoll mäßigte, und Begarelli von Modena, der bereits ganz malerisch einen bestimmten Augenpunkt für seine Gruppen und Figuren annahm und mit Correggio in dem gesteigerten Ausdruck seelenvoller Empfindung wetteiferte. Vornehmlich aber beherrscht Jacopo Tatti, nach seinem großen Lehrer als dessen begabtester Nachfolger gleichfalls Sansovino genannt (1477—1550), lange Zeit die venetianische Plastik. Er hatte in Rom die Antike studirt, und kam ihr unter den Zeitgenossen in Götterbildern am nächsten. Erfindungsreich wußte er im Sinne der Renaissance die Paläste die er baute auch plastisch zu schmücken, und wenn diese decorativen Arbeiten in der Ausführung auch sehr ungleichartig erscheinen, die Grundmotive sind glücklich, der Gesammteindruck erfreulich und frei von der Manier welche außerhalb Venedigs die misverstandene Nachahmung Michel Angelo's zeigt. Wir hatten an dem phantasiereichen Schwanthaler ein ähnliches Talent. Gestalten wie die Sansovino's, über das Gewöhnliche, Gedrückte und Zerstückte der irdischen Erscheinung zu freier Lebensfülle erhoben, wurden nun von den Malern mit allem Reiz und Wohllaut der Farben ausgestattet.

Wenn bereits Bellini am liebsten einige Heilige in ruhigem Zusammensein oder den Heiland als Einzelfigur dargestellt, so that aus dieser religiösen Richtung der frühverstorbene Giorgione († 1511) den Schritt ins Weltliche; Halbfiguren, Brustbilder genügten ihm um anziehende Charaktere in einer Situation durchzubilden, die gewöhnlich etwas Poetisches hat, an die italienische Novellendichtung erinnert. So sein berühmtes Concert im Palast Pitti, so seine Lautenspielerin, die einst mit Tizian's Ariost die Zierde der Galerie Manfrini war, ein vollblühendes Weib im Freien, das Antlitz aufwärts gewandt, begeistert von dem Gesang der bald dem Mund entquellen wird. Auch wo er biblische Stoffe malt, wie Jakob und Rahel, da leiht er ihnen gern das novellistische Gepräge der eigenen Zeit. Sein eignes Bildniß in München gibt den Künstler zu erkennen der die in sich verhaltene Kraft und Glut bedeutender Charaktere zu erfassen verstand und sie in leuchtenden Farben hervorbrechen ließ. Die etwas harte Energie Giorgione's milderte Palma vecchio vornehmlich in lieblichen Frauengruppen, mögen sie nun den Namen von Heiligen führen, oder wie jenes Kleeblatt goldlockiger formenüppiger Mädchenschönheit in Dresden seine eigenen Töchter darstellen.

Den Höhen- und Mittelpunkt der venetianischen Malerei be-

zeichnet Tizian (1477—1576). Ein Mann der gesunden Lebenskraft und Lebenslust, ein Liebling des Glücks und werth es zu sein, bis in das höchste Greisenalter schöpferisch wie Michel Angelo, aber nicht gleich diesem in einsamem Tiefsinn ringend sein Inneres zu offenbaren, sondern gewandt mit dem Strome der Welt zu schwimmen; ein stets willkommener Gesellschafter, ein Günstling der Großen ohne sich ihnen gefangen zu geben, vielmehr im Leben wie in der Kunst stets sich selber treu; ohne bedeutende geistige Processe im Innern durchzumachen auf die Außendinge gerichtet „ihnen diejenige Harmonie des Daseins anzufühlen die in ihnen nach der Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich gemacht in ihnen liegt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist das stellt er ganz, glückselig und frei dar" — um ein Wort Burckhardt's zu wiederholen. Während Michel Angelo in republikanischem Feuereifer die Freiheit von Florenz vertheidigte, erheiterte Tizian mit seiner Kunst und seinen geselligen Gaben die Mußestunden von Kaiser und Papst, die damals in Bologna das für Italien verhängnißvolle Bündniß schlossen. Während Michel Angelo vom Gedanken aus die innere Bewegung in der äußern durch die Zeichnung veranschaulichte, hielt sich Tizian an das ruhige Behagen einer in sich befriedigten Existenz um sie in allem Glanz der Farbe zu verherrlichen. Darum hatte Karl V. Recht ihn zum Porträtmaler zu berufen daß er die kaiserlichen Züge verewige, wie einst Alexander der Große nur von Apelles gemalt sein wollte, damit die Nachwelt kein schlechtes Bild von ihm erhalte. Und so hat er bei Männern und Frauen die für den Charakter bezeichnenden Formen des Angesichts klar erfaßt, das Bedeutende und Schöne zum Ausgangspunkt genommen, der Natur den günstigsten Augenblick abgelauscht und in seinen Porträts mit der Persönlichkeit zugleich ein Stück Geschichte und Poesie verkörpert. Selbst durch Frauenhuld reichlich beglückt, ja durch den Kaiser mit dem Privilegium begabt uneheliche Kinder zu legitimiren, hat er in Bildnissen, unter denen seine Geliebte, seine Tochter hervorragen, der weiblichen Schönheit wieder begeisterte Huldigung entrichtet. Dies geschah auch in jenen Gemälden die er um die Nacktheit zu entschuldigen oder zu motiviren als Venusbilder bezeichnete, selbst wenn statt aller mythologischen Anspielung neben der schwellend dahingegossenen Gestalt ein Jüngling in der Tracht der Zeit die Laute schlägt. Ohne alle Lüsternheit herrscht hier die Freude an

der Herrlichkeit des menschlichen Gliederbaues; ohne Ueppigkeit in ebenmäßig edeln Formen erscheint die Naturschönheit groß und stilvoll aufgefaßt wie in den antiken Götterbildern, und die Malerei feiert ihren Triumph in der Behandlung des Fleisches wie im Farbenwohllaut des Ganzen; ein goldig warmer Sonnenschein umfließt den fast ohne Schatten rein in farbigem Licht modellirten Leib. Ruht hier die Gestalt sanft gelagert doch mit erhobenem Oberkörper, so steht sie auch aufrecht und heißt von ihrem Goldhaar umflossen Magdalena. Dabei liebt er hier wie überall den klaren Tag und vollgesättigte Haupttöne der Farben, deren Leuchtkraft und Tiefe er zum Accorde stimmt, Duft und Glut wunderbar verschmelzend.

Auf religiösem Gebiet betont Tizian in gleicher Weise das Menschliche nach seiner Weihe und Hoheit wie nach seiner wohlgefälligen Erscheinung statt der kirchlich überlieferten Typen. Auch seine Kunst ist vom Banne der Dogmen frei; ja er protestirt mit seinem blühenden Fleisch gegen den kirchlichen Spiritualismus. Hier ist er gleichfalls vorzüglich in jenen ruhigen Conversationsbildern, und wie er die Heiligen uns nahe bringt, so nimmt er keinen Anstand ihnen vornehme Venetianer oder Venetianerinnen als würdige Genossenschaft zu gesellen. In Fresken aus der biblischen Geschichte stehen die Compositionen den Florentinern nach, aber das Fresco, namentlich das Helldunkel, ist von einem in dieser Technik ungeahnten Reiz. — Sein Christus mit dem Zinsgroschen ist ein Meisterwerk in dem Gegensatz der milden Geistesklarheit und des sittlichen Adels neben der selbstsüchtigen Schlauheit und Frechheit, beides nicht blos im Gesicht des Heilandes und Pharisäers, sondern auch in der schlichtbewegten Hand des einen wie in der knuffig verkniffenen des andern ausgeprägt. Es ist eine spannende Situation, der geistige Sieg des Edeln über das Gemeine in feinster Ausführung wie mühelos hingezaubert. Aber auch in der Dornenkrönung herrscht ein erschütterndes Pathos, in der Grablegung ein trauervoller Ernst ebenso ergreifend wie in Bildern aus der Kindheit Jesu ein stilles Familienglück heiter beseligend wirkt. Ja in einigen Altargemälden ging Tizian gegen das rituale Herkommen zum dramatisch Bewegten und Augenblicklichen fort, wenn Petrus Martyr plötzlich überfallen und zu Boden geschlagen wird und sein Begleiter voll Entsetzen flieht; aber hoch und groß über diesen Gestalten ragen die Bäume gen Himmel, ihre grünen Blätter säuseln in der blauen Luft, weit-

hin lacht die Landschaft im Sonnenglanz, Engelknaben schweben herab mit der Palme, und verkünden dem Sterbenden die Seligkeit, sodaß der Schreckensthat die Versöhnung nicht fehlt. Das umfangreichste wie das wundervollste dieser Altargemälde aber ist eine Himmelfahrt Maria's. Wenn auch der oben schwebende Gottvater, wie er nur halb aus der Glorie um Maria hervortaucht, weder an Michel Angelo's Erhabenheit noch an rafaelischen Linienrhythmus heranreicht, die Verklärte selber, die in kräftiger Jugendschöne ebenso mächtig von innerer Begeisterung wie von den sie umringenden Engeln emporgetragen wird, und die aus ihrem Antlitz hervorstrahlende Seligkeit gehört zu den glänzendsten Triumphen der Kunst. Auch unten die Apostel, die in freudigem Staunen fast magnetisch der Himmelanschwebenden nachgezogen werden, schließen in ihrer bewegten Gruppe sich würdig an, und über das Ganze ist ein so leuchtender wonniger Farbenzauber ausgegossen als ob das warme Sonnengold alles Irdische mitverklären wollte. — Der Märtyrer Petrus ist leider in unsern Tagen verbrannt.

Mythologische Bilder Tizian's meiden das ihm minder zusagende Heroische, und halten sich an das Idyllische, oder an Scenen gesteigerter Lebenslust, zumal wenn dabei in Venus mit Adonis, den sie von der Jagd abhalten will, in Ariadne, Leda oder der gefesselten Andromeda, in Bacchantinnen beim Gelag oder den badenden Nymphen die Schönheit der Gestalt in mannichfachen Stellungen entfaltet zum Träger des blühenden Colorits wird. Auch das Allegorische weiß Tizian nicht blos so mit Farben zu beleben, sondern auch so mit Poesie zu tränken, daß man dem Genuß der malerischen Schönheit rückhaltslos sich hingibt. Wenn Hirt und Hirtin auf einer Waldwiese traulich sitzen, und ihnen zur Seite Kinder scherzen, ein Greis im Hintergrunde unter Todtenschädeln sinnt, so erscheinen uns die drei Lebensalter nebeneinander. Doch das anziehendste Bild ist die sogenannte heilige und profane, himmlische und irdische Liebe. Eine reichbekleidete würdevoll anmuthige Frau sitzt an einem Brunnensarkophag, eine zerpflückte Rose liegt neben ihr, ernst und verschlossen blickt sie vor sich hin; die andere erhebt sich nackt, das rothe Gewand sinkt hinter ihr herab, und enthüllt die reizendsten Glieder, während sie mit überredendem Blick zur andern sich hinwendet; Amor plätschert im Wasser neben ihr; in der landschaftlichen Ferne sehen wir ein Liebespaar. Das Bild zeigt die spröde Jungfräulichkeit in edler Sitte neben der genußfreudig sich hingebenden holden Natur.

Tizian's Vorbild wirkte nach allen Seiten hin und zog einen Domenico Campagnola aus Padua, einen Geronimo Savolda und Rumamino aus Brescia, einen Calisto Piazza aus Lodi in die venetianische Weise herein. Vor andern aber scheinen mir Alessandro Bonvicino von Brescia, genannt Moreto, und Bonifacio Veneziano bedeutend. Ersterer durch seine Altargemälde, die er nach Fra Bartolommeo's und Rafael's Art componirte, wenige Figuren am Thron Maria's mit dem Christuskinde oder knieend vor einer himmlischen Erscheinung, feierlich edle, kräftige Gestalten in religiösem Ausdruck, und dem gemäß in der Farbe bei aller Glut ein Ton der ernsten Kraft, der die feierliche Stimmung, welcher das Bild entsprang und die es im Gemüthe wecken soll, sogleich auch dem Sinn erschließt. Bonifacio zeigt die immer frische Lust, kraft welcher die Venetianer die Natur mit eigenen Augen anschauen und dem reichen prächtigen Leben immer neue Motive abgewinnen. Er setzt eine Prinzessin unter einen Baum, und läßt sie verwundert auf ein Kind blicken das eine Dienerin ihr reicht; ihr Seneschall mit Rittern und Damen steht daneben; auf der einen Seite sitzt ein Liebespaar in Gras und Blumen, auf der andern Musikanten, Sängerinnen, Pagen mit Hunden und ein Zwerg mit einem Affen. Das soll die Findung Mosis darstellen. Die wissen die Florentiner und Römer allerdings anschaulicher zu erzählen, wir denken nicht bei dieser romantischen Pracht an die biblische Geschichte; „allein welcher Neid erfaßt die moderne Seele, wenn der Maler aus dem täglichen Leben das ihn umgab, aus diesen genießenden Menschen in ihren reichen Trachten eine so wonnevolle Nachmittagscene zusammenstellen konnte!" Dies Gefühl Burckhardt's bleibt, auch wenn das Bild von ihm und Kugler irrig dem Giorgione zugesprochen wird.

Zwei andere Künstler, Giovanni Antonio Pordenone und Paris Bordone hatten in den Bildnissen, die sie vortrefflich malten, gleichfalls stets die frische Quelle der Wirklichkeit, aus der sie auch für ihre Heiligenbilder schöpften, und wenn sie die höhere geistige Bedeutung der weltlich historischen Scenen, die sie darstellten, nicht erfaßten, so gaben sie in den so entstehenden Situations- und Ceremonienbildern eine solche Fülle malerischer Schönheit in Stellungen, ausdrucksvollen Köpfen, faltenreich glänzenden Gewändern, landschaftlichen oder architektonischen Hintergründen, daß das Auge nicht blos vom Farbenzauber angezogen wird, daß

auch die sinnige Betrachtung immer gern bei diesen tüchtigen daseinsfreudigen Menschen verweilt.

Daß den Venetianern allerdings die historische gedankenvolle Auffassung, die dramatisch bewegte Composition im Vergleich mit den römischen großen Schöpfergeistern mangelte, das fühlte Tintoretto (1512—94) in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts; darum schrieb er an die Wand seiner Werkstatt den Spruch: „die Zeichnung von Michel Angelo, die Farbe von Tizian", und studirte bei Lampenschein nach Gipsabgüssen um schärfere Modellirung, energischere Lichteffecte zu gewinnen; sein Naturalismus bewahrte ihn zwar vor eklektischer Nachahmung, aber es ward bald sichtbar daß er Unvereinbares verbinden wollte. Michel Angelo's Zeichnung war der Ausdruck seiner Gedanken, und die hatte der Venetianer nicht; die Tizianische Farbe aber ward getrübt und verdunkelt durch die Schatten der stärkern Modellirung. Betrachtet man die riesigen Bildermassen mit welchen der Maler Wände und Decken der venetianischen Paläste und Bruderschaftshäuser schmückte, so erscheint der Beiname des Färbers gerechtfertigt, nach dem wir ihn nennen, aber auch der Geschlechtsname Robusti bedeutungsvoll für dies robuste, unermüdliche, handfertige Talent, für die sichere Kühnheit seiner Entwürfe und der Stellungen seiner Figuren. Sein heiliger Markus stürzt kopfüber im Flug herab um einen gemarterten Sklaven von den Peinigern zu erretten. Seine Passionsbilder, worunter die Kreuzigung in der Scuola di San Rocco hervorragt, suchen den Hergang ganz nach der Wirklichkeit zu berichten und dadurch den Beschauer mit dem Ausdruck des Leides zu erschüttern, durch Lebenswahrheit auch im Benehmen der gemeinen Leidenschaft zu packen. Tintoretto gewinnt gleich andern Genossen wie ein Antäus stets seine Kraft auf dem Boden der Erde, als Bildnißmaler, und leistet hier durch die formenbestimmte Zeichnung neben dem blühenden Colorit sehr Vorzügliches. Er steht im Mittelpunkte der Künstler welche den Dogenpalast mit den Darstellungen aus Venedigs Geschichte decorirten. Allegorisches und Historisches, Votiv- und Ceremonienbilder, kirchliche und mythologische Typen wurden in bunter Fülle verwerthet, überall das Auge durch harmonische Farbenpracht und durch schöne glückliche Menschen erfreut, wenn auch der Gedanke jene Kunst vermißt welche das Wesentliche, den ewigen Gehalt der Dinge ergreift und durch die Oberfläche der Erscheinung in den göttlichen Lebensgrund hinabschauen läßt. Im Saale des Gro-

ßen Rathes ist das Paradies, das eine ganze Wand einnimmt, 74 Fuß breit und 30 Fuß hoch, wol das figurenreichste aller Oelbilder, aber ohne jene Gliederung in untereinander wieder verbundene Gruppen, die hier allein Klarheit und Ordnung bringen könnte, so erquickend die Fülle von Seligkeit in allen Einzelnen auch sein mag. Paolo Veronese malte an die Decke die Krönung Venezias, der Sitte der Zeit gemäß wie wenn der wirkliche Vorgang von unten gesehen würde. Indeß mit einer weisen Mäßigung, die Tintoretto nicht kannte, ließ er für den lichten blauen Himmel einen großen Raum frei, und gewährte dem Auge Ruhe; in Verbindung mit der Architektur ließ er den Wänden nah sich eine gemalte Balustrade erheben, die er mit den Zuschauern, den edeln Männern und Frauen der Zeit füllte, und in der Mitte schwebt über ihnen Venezia, die der Ruhm bekrönt, wie im freien Himmel, voll stattlicher Anmuth und froher Pracht, seelen- und farbenheiter alles.

Ueberhaupt führt Paolo Caliari, Veronese nach seiner Vaterstadt Verona geheißen (1538—88), die venetianische Weise des reichen und glänzenden Existenzbildes zur Vollendung, wenn er in prächtigen Hallen die durch Geist und Anmuth hervorragenden Zeitgenossen festlich versammelt und beim Mahl in erhöhter freudiger Stimmung das Wohlgefühl des Daseins athmen läßt. Es sind große Genrebilder, ob auch Christus als Gast gegenwärtig ist und bald das Haus des Pharisäers, bald die Hochzeit von Kana dem Gemälde den Namen gibt. Niemand hat jene farbig lichten Halbschatten auf Gesichtern wie auf buntschimmernden schillernden Gewändern reizender behandelt als er. In San Sebastiano zu Venedig weiß er übrigens auch die Geschichte des Heiligen der Kirche gut zu erzählen, und namentlich ist der Gegensatz der himmlischen Glorie, die in das Erdenleid hineinstrahlt, mit diesem bei dem Tode des Märtyrers zu prachtvollem malerischen Contrast verwerthet. Sonst kommt es bei seinen Ceremonienbildern weniger auf geistigen Gehalt als auf den Zauber der männlichen und weiblichen Schönheit und des wahrhaft machtvollen Colorits ihm an. Und so bewahrt er in Tagen des Verfalls und der Manier eine gesunde Frische, die stets auch wieder labend auf den Beschauer wirkt.

In schärfern Contrasten von Licht und Dunkel, die das Gemälde edelsteinartig blitzen und funkeln lassen, liebt endlich Bassano uns mit seinen heiligen Familien ganz ins Idyllische, auch unter

die Thiere einzuführen, die er in mannichfaltiger Art um die Krippe des neugeborenen Jesus versammelt, sodaß wir sehen wie in der Kunst Venedigs die spätere Niederländische im Genre und Viehstück bereits ihr Vorspiel hat, wenn man beides auch selten für sich wagt, sondern ihm gern noch eine Beziehung auf das Religiöse und Historische läßt.

Diese glänzende Blüte der freien Kunst in Italien, selbst der Ausdruck eines reichen und schönheitsfreudigen Lebens, warf überall ihren Schimmer auf dasselbe; das Geräth, der Schmuck wurden so behandelt daß der künstlerische Sinn plastisch und malerisch sich bewährte. Waren doch so viele ausgezeichnete Meister der Renaissance Goldschmiede gewesen oder geblieben. In größerer Zierplastik leistete Riccio Vorzügliches durch seine Candelaber, die er in schwungvollen Linien aufbaute, und mit Gebilden aus der Mythologie, der Pflanzen- und Thierwelt ausstattete; er schwelgte in den reizendsten Formen welche die Natur ihm bot, indem er sie erfinderisch combinirte. In der Medaillenarbeit ist Valerio Belli zu nennen. Goldgetriebene Schaumünzen zum Schmuck der Männerhüte verfertigte Benvenuto Cellini (1500—72), der überhaupt für viel Zierliches den Namen hergeben muß. Er versuchte sich minder glücklich in großen Kunstwerken als auf diesem Gebiete des Kunsthandwerks, wo er in Waffen und Prachtgeräthen bald freischöpferisch den edeln Metallen eine sinnvoll gefällige Form gab, bald aber auch die Gestalt und Farbe, die ein kostbares Mineral bot, zum Ausgangspunkt seiner Thätigkeit machte und dasselbe jetzt architektonisch strenger, jetzt phantastisch kühner mit Einfassungen versah; da treten wieder Edelsteine und Perlen zu Gold und Silber oder zum Email, und der durchsichtige Krystall contrastirt mit dem edeln Metall; Masken, Rankenwerk, Drachenköpfe, Nereiden und Tritonen schlingen ihren Reigen, und die Feinheit der Arbeit wetteifert mit dem Werthe des Stoffes. — Die glasirten Geschirre enthalten zunächst eine zweckmäßige, ihrem Begriff entsprechende Gestalt, dann aber malerischen Schmuck. Besonders gehören hierher die Majoliken, Schüsseln, Teller, Büchsen, Schreibzeuge und dergleichen. Sie wurden nach der Insel Majorca genannt, wo sie zuerst unter maurischem Einfluß bereitet wurden; bald wetteiferten Urbino und Gubbio, Florenz und Faenza in ihrer Verfertigung. Die ganze Gestalt bekundet die Künstlerhand, und für die Gemälde werden Entwürfe von den Meistern der römischen Schule

benutzt. Gleich den griechischen Vasenbildern zeigen auch diese farbigen Compositionen den bis ins Handwerk veredelnd wirkenden reinen Stil und den allgemein verbreiteten Formensinn, der vorher nur einmal im alten Hellas so vorhanden war.

Die deutsche Kunst der Reformationszeit. Dürer. Holbein. Vischer.

Italien hatte zuerst die humane freie Bildung gewonnen und sie mit unbefangen heiterer Lust an der sinnlichen Erscheinung künstlerisch ausgeprägt; die Schönheit war das Ziel. Deutschland erfaßte aber die sittlichen Lebensfragen und richtete die reformatorische Thätigkeit auf das religiöse Gebiet; davon ward auch die Kunst ergriffen, die Innerlichkeit des Charakters, die Wahrheit galt für das Erste und Höchste, die anmuthige Form ward nicht um ihrer selbst willen erstrebt, sie versagte sich oder fand sich ein je nach der Eigenthümlichkeit der schöpferischen Kraft. Man kann nicht sagen daß diese geringer gewesen wäre als bei den Italienern, aber die Malerei will den schönen Schein, und darum erreichte sie die Vollendung bei jenen Meistern die ihn aus der Seele, aus dem Wesen der Dinge hervorbildeten, während wir in der Kunst des Geistes, der Poesie, das Uebergewicht bei dem germanischen Shakespeare und später bei Goethe finden werden, ebenso wie die Gemüthsbewegung in der Musik durch die Wechselwirkung Italiens und Deutschlands, aber herrlicher hier als dort ihren idealen Ausdruck erreicht. Den Deutschen lag die Antike ferner als den Italienern, daher hatten sie weniger Großheit und Würde der Form. Erst Holbein und Peter Vischer nahmen ungestraft das südliche Element in sich auf; Niederländer die über die Alpen gingen, Johann Mabuse, Bernardin von Orley, Schoreel und Coxcie opferten die heimische Eigenthümlichkeit an eine flache und ungenügende Nachahmung des römischen Stils, mischten wie Bellegambe mancherlei Elemente unerquicklich miteinander. Da war es besser wenn die Holländer Lucas von Leyden und Bosch die eigene vaterländische Art ins Genrehafte und Phantastische überleiteten,

wenn sie auch das Bizarre und Ungeheuerliche nicht vermieden. Es war besser wenn der Holzschnitzer Brüggemann in Schleswig lieber die volksthümliche Stärke sich mit ungeschlachter Derbheit äußern ließ, und das Häßliche nicht scheute, sobald es den ergreifenden Ausdruck der Gesinnung oder der Leidenschaft galt. Die Härte konnte gemäßigt werden, wo man sich aber in leerer eleganter Glätte gefällt da ist weiter nichts zu hoffen. Es war daher der rechte Weg, wenn Martin Schaffner von Ulm Schritt für Schritt die Gestalten auf seinen Gemälden klarer ordnen und freier entfalten lernte, wenn er die Eigenart läuterte ohne sie zu verlassen, wenn er die deutsche Ausdrucksweise bewahrte, aber sie einer stilvollen Schönheit annäherte, wie namentlich sein Tod Maria's beweist.

Die ernste Richtung, die gemeinsame Bewegung welche die Reformation dem ganzen Volke gab, führte auch in der Tracht zu größerer Einheit, Zucht und Natürlichkeit. An die Stelle der verschiedenen Kopfputze trat das Baret, man hörte auf die Haare kraus zu brennen und ließ den Bart wachsen, das Geckenhafte ward abgethan, das Enggespannte erweitert, oder von den Landsknechten aufgeschlitzt und farbig unterlegt, sodaß der phantastische Zug der Zeit einen abenteuerlich flotten Ausdruck neben dem bürgerlich ehrbaren Wesen fand.

Das Deutschthum jener großen vielbewegten Periode des Uebergangs aus dem Mittelalter in die neue Zeit ist in Albrecht Dürer (1471—1528) persönlich geworden, das bezeichnet die Größe wie die Grenze dieses einzigen Mannes. An Tiefe des Gemüths, an Erfindungsreichthum der Phantasie, an charakteristischer Kraft im Ausdruck, an Wahrheitssinn ist er den ersten Meistern aller Kunst vollkommen gleich. In jener Mischung von kaiserlicher Machtlosigkeit und Kleinstaaterei, von Feudalismus der Fürsten und Herren und von bürgerlicher Freiheit der Reichsstädte hatte Deutschland die Einheit von Volk und Staat noch nicht gefunden und dem öffentlichen Leben fehlte die Größe; so ersteht auch für Dürer kein Julius oder Leo, der ihn erkennt und ihm Gelegenheit gibt seine ganze Kraft in einigen großräumigen monumentalen Werken zu sammeln und zu entfalten. Der Kaiser Max hält ihm einmal die wankende Leiter an der Staffelei, aber er läßt sich einen Degenknopf von ihm graviren, ein Gebetbuch verzieren, einen allegorischen Triumphbogen in Holz schneiden, statt ihm die Wände eines Schlosses oder Rathhauses für malerische

Darstellungen zu übergeben. Doch in der Familie, im Haus und seiner Sitte wurzelt das deutsche Leben, und dorthin trägt Dürer die deutsche Kunst. Dies Heiligthum hütet ihm Frau Agnes, die als sorgsam erhaltende Gattin dem Genius treu zur Seite steht; auch wo sie ihn in ihrem Kreise beschränken möchte, sichert sie ihm diesen sichern sittlichen Lebensgrund. Er aber ist vom Geiste der religiösen Reformation erfaßt, er beginnt schon vor Luther sich das Evangelium in seine Sprache, in die volksthümlich deutsche Weise zu übersetzen, sich Christus zu eigen zu machen und die biblische Geschichte nach ihrem sittlichen Gehalt bildlich darzustellen; er erkennt alsdann in Luther seinen Führer und befreundet sich persönlich mit Melanchthon. Luther hat Nürnberg das Auge und Ohr Deutschlands genannt, Melanchthon dort das Gymnasium eingerichtet. Dürer war auf seiner niederländischen Reise in Antwerpen, als die Kunde kam daß Luther auf der Heimreise vom Wormser Reichstag aufgegriffen worden; er wußte nicht daß es zu dessen Sicherung geschehen war, und schrieb in sein Tagebuch „wie sie verrätherisch den frommen mit dem Heiligen Geist erleuchteten Mann hinweggeführt, der da war ein Nachfolger des wahren christlichen Glaubens, und lebt er noch oder haben sie ihn gemördert, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und darum daß er gestraft hat das unchristliche Papstthum. Aber o Gott, ist Luther todt, wer wird uns hinfüro das heilige Evangelium so klar fürtragen? Ach Gott, was hätte er uns in zehn oder zwanzig Jahren doch schreiben können! O ihr alle frommen Christenmenschen helft mir fleißig beweinen diesen gottgeistigen Menschen, und Gott bitten daß er uns einen andern erleuchteten Mann sende." — In Kupferstichen und Holzschnitten predigt der Künstler selbst das Evangelium, für die Bürgerstube, für die Bauernhütte volksmäßig und volksverständlich. Wie die Reformation die Scheidung von Klerus und Laien aufhebt, und die Kindschaft aller Menschen in Gott, das allgemeine Priesterthum verkündigt, so kennt Dürer keine heilige und profane Welt mehr, die Gestalten der Bibel leben nach ihrem ewigen Gehalt in der Gegenwart. Zwar hat er leider auch deren Formen wenig veredelt, innerhalb derselben indeß vornehmlich die sittlichen Principien zum Herrschenden gemacht. Der Sohn eines Goldschmiedes gehört Dürer dem Bürgerstande an und macht er seine Lehr- und Gesellenwanderjahre wie sein Meisterstück in der Malerzunft. Er nennt es wol einmal kläglich und schimpflich daß seine Vater-

stadt Nürnberg nichts für ihn thue als ihm tausend mühsam erarbeitete und ersparte Gulden zu 5 Procent zu verzinsen; aber er fühlt doch daß im heimischen Volksboden die besten Wurzeln seiner Kraft stehen, und verschmäht darum die Jahrgehalte die ihm Venedig und Antwerpen bieten, wenn er dort sich ansiedeln wolle. „Wie wird mich nach der Sonne frieren! hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!" hatte er aus Italien an Pirkheimer geschrieben; doch hielt die Liebe zum Vaterland ihn diesem fest.

In Italien hatte der Humanismus rasch zu einer glänzend heitern Bildung in den obern Schichten der Gesellschaft geführt; in Deutschland half er die reine evangelische Lehre herstellen und gründete Schulen für den Mittelstand, dem die Zukunft gehört, der aber langsam heranreift. So steht dem bürgerlichen Meister Dürer der alterthumskundige staatsmännische Willibald Pirkheimer als Freund berathend zur Seite und widmet ihm bedeutsam genug die Uebersetzung von Theophrast's Charakteren. Aber der Maler war unter den krausen Schnörkeln der Spätgothik und in dem derben Realismus der Werkstatt Wohlgemuth's aufgewachsen, seine Umgebung zeigte ihm an Menschen und Dingen nicht jene freien vollen Formen wie den Italienern, sondern so viel Hartes und Eckiges, Enges oder Verzwicktes, daß nun sein Wahrheitsgefühl ihn auch die Umrisse der Zeichnung stärker aus- und einbiegen ließ als der Schönheitslinie gemäß ist, daß er den edeln Wurf der Falten mit knitterigen Brüchen zerstückte; denn er wollte keine „antikische" Schablone annehmen um die Natur conventionell hineinzufügen, lieber muthete er uns zu die herbe rauhe stachelige Schale zu zerbrechen um zu dem Kern voll Mark hindurchzudringen, und erst allmählich ging ihm das Auge für das einfach Große auf, dann aber erreichte er von innen heraus die Hoheit und Würde des Stils, welche die Eigenart nicht opfert, sondern läutert und befreit. Als Deutscher lebt er mehr in der Innerlichkeit als in der Freude an der Außenwelt, darum ist er mehr Zeichner als Maler und hier am größten wenn ihm bei der Darstellung von Haaren und Pelzwerk der Pinsel zum Stifte wird. Mit sicherer Hand führt er die Feder, aber die harmonische Vollendung des Colorits, dieser höchste Reiz der sinnlichen Erscheinung versagt sich ihm. Doch dafür blendet und beschränkt ihn diese auch nicht, und seine Gedanken zu verkörpern, dem phantastischen dichterischen Zug seiner Seele unmittelbar zu folgen bietet sich ihm die saftige Linie des Holzschnittes, die feine des Kupferstiches dar;

hier kann er sein persönliches Empfinden und Wollen rasch und sicher aussprechen, hier seiner Richtung auf die Charakteristik des Geistigen und Sittlichen genügen, hier den Reichthum seiner Phantasie in der Auffassung der Gegenstände bekunden, die er nie an ein überliefertes Herkommen bindet, sondern die der Sache gemäß bald tiefsinnig erhaben, bald gefühlsinnig und lieblich, bald humoristisch erscheint, und stets von neuem frischem Leben sprudelt, stets die Welt im Spiegel eines klaren edeln Gemüths zeigt. Immer hat man zumeist seine Stärke in der Deutlichkeit und Entschiedenheit der Motive gepriesen; gerade hier hat sie freie Bahn und von hier aus hat sie ihren Einfluß auch auf Italien erstreckt, während dort das räumliche Stilgefühl sich entwickelte, jene Vertheilung der Massen, der einander entsprechenden Figuren oder Linien um den Raum auf eine wohlthuende Weise auszufüllen, die Waagen mit Recht bei Dürer betont. Das unablässige Voranstreben, der unverdrossene Fleiß, die Sicherheit der Technik, das sind alles Elemente des deutschen Bürgerthums in Dürer, und er gesellt ihnen eben im Geiste der Zeit die Begeisterung für die religiöse Wahrheit, er gesellt ihnen die wissenschaftliche Forschung und Ergründung der Kunstmittel. Auch er schrieb wie Leonardo da Vinci über Perspective und Proportionslehre, und wenn er nicht praktisch gleich diesem und Michel Angelo sich als Architekt oder Ingenieur bewährte, seine Theorie vom Festungsbau ist maßgebend bis auf den heutigen Tag geworden. Auch er war von männlicher Schöne und freute sich der Locken die sein edles Haupt umwallten; auch er war als Persönlichkeit von allen geschätzt. Ihm war nach Pirkheimer's Worte das Höchste verliehen, Schönheit, Talent und Vertrauen, das durch ehrenhaften Wandel erworben wird. Von seiner eigenen sittlichen Tüchtigkeit aus hat er sittlich bildend auf die Nation gewirkt; Melanchthon mochte von ihm sagen daß der Mensch noch größer gewesen sei als der Künstler.

Betrachten wir Dürer's Gemälde, so wird die poetisch aufgefaßte Anbetung der Könige doch übertroffen durch das Rosenkranzfest, das er in Venedig malte. Da empfängt der Kaiser Max von der in der Mitte thronenden Maria einen Rosenkranz, während auf der andern Seite das Christkind den knienden Papst bekränzt; Repräsentanten geistlicher und weltlicher Macht, fromme Christen aller Art werden daneben und im Hintergrunde von Engeln mit Rosenkränzen beschenkt. Die Massen sind gut ver-

theilt; einige Engel im Vordergrunde wie das warme harmonische Colorit erinnern an Giovanni Bellini, zeigen den Einfluß Venedigs auf die deutsche Art und Kunst. Minder erfreulich ist ein anderes Bild, die Marter von 10000 Heiligen. Fein und sauber ausgeführt zeigt es den menschlichen Körper in einer Mannichfaltigkeit von Stellungen, Bewegungen, Verkürzungen, die im kleinen Maßstab einen Wettkampf mit Michel Angelo zu wagen scheint; aber statt der Bestrafung der Bösen, die deren eigenes Wesen veranschaulicht, werden hier reine gute Menschen erbarmungslos geschunden, gerädert, gespießt; der Künstler erschreckt uns mit einer erfinderischen Henkerphantasie. Daß er aber bald darauf die Wonne der Seligkeit herrlich darzustellen verstand, bewies eine leider verbrannte Himmelfahrt Maria's. Sein Hauptwerk in Oel ist eine Darstellung der Dreieinigkeit. Der Figurenreichthum ist wohlgeordnet, die Massen der schwebenden Gestalten wohlabgewogen, die Charaktere persönlich bestimmt und doch von allgemeinem Gehalt, indeß die Männer schöner als die Frauen. Oben in der Mitte hält Gottvater Christus den Gekreuzigten vor sich, über ihm in einer Glorie schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Maria mit weiblichen, Johannes mit männlichen Heiligen zu beiden Seiten. Die untere Hälfte bildet eine Schar von Gläubigen aller Art, die über einer lieblich zart und hell ausgeführten Landschaft schweben. Dürer selbst ist unter ihnen, wie er denn sich und Pirkheimer gern auf den Bildern anbrachte. Merkwürdig ist der Gekreuzigte, wie ihn auch ein großer Holzschnitt der Dreifaltigkeit zeigt. Die katholische Kunst versetzte das Christkind auf dem Arm der Mutter in den Himmel, die Reformationszeit aber im Gefühl der Heilsbedürftigkeit hielt sich an den Erlösungstod, an die Liebe des Heilandes die im Leiden sich bewährt und die Welt überwindet. Durch seinen Tod ist Jesus zum Vater eingegangen, sein Geist über alles Volk ausgegossen und die Menschheit mit Gott versöhnt: das ist Dürer's Gedanke. Und diesen hat er meisterhaft ausgeführt. Damals hatte Rafael gerade die Disputa vollendet. Waagen bemerkt hierüber: „Während Dürer für einen ehrsamen Rothgießer seiner Vaterstadt arbeitete und demgemäß den großen Inhalt seines Gegenstandes auf den kleinen Raum einer Tafel von 4 Fuß Höhe und etwas geringerer Breite aussprechen mußte, malte Rafael für den Papst als den höchsten Fürsten seiner Zeit und konnte dem Flug seines Genius an einer großen Wandfläche die vollste Entfaltung geben. Darf es da

wundernehmen, wenn er, auch abgesehen davon daß er Dürer an Gefühl für Schönheit und Grazie weit überlegen war, Werke hervorbringen mußte welche eine höhere und allgemeinere Befriedigung gewähren?" Aber wenn auch an Anmuth, nicht an Kraft und Hoheit wollte Dürer übertroffen sein, und so malte er die überlebensgroßen Gestalten von vier Aposteln, Johannes und Paulus im Profil und ganz sichtbar, zwischen ihnen die Köpfe von Petrus und Lukas in der Vorderansicht, die Gewandung aber großentheils durch jene verdeckt. Er malte sie als Hüter und Wächter der reinen evangelischen Lehre, in welche Johannes sinnig sich vertieft, während der schwertbewehrte Paulus voll zürnender Gewalt zum Kampf für sie bereit ist; Petrus sieht mit dem Ernst des Beharrens in das Buch das Johannes hält, Markus mit bewegtem Blick in die Welt hinaus. Man hat dieser schlagenden Charakteristik nach das Bild etwas seltsam die vier Temperamente genannt, es sind Grundrichtungen des religiösen Geistes. Hat auch Markus etwas Gespanntes, Gewaltsames im Ausdruck, so sind Paulus und Johannes im Ganzen und Einzelnen einfach groß auch in der Gewandung, die hier in klaren Massen ohne knitterige Brüche herabwallt. Das Bild ist so imponirend wie nur in ihrer Art Michel Angelo's Propheten.

Auch einige Bildnisse ersten Ranges, bei denen gleichfalls die Wahrheit und die Zeichnung obenansteht, hat Dürer gemalt, wie den alten Holzschuher in Nürnberg, und sich selbst in männlicher Jugend. Das ist ganz das edle Antlitz des ernsten denkenden Künstlers in der Blüte seiner Kraft; die Zeichnung vorzüglich, die Modellirung formbestimmt, aber das Colorit in den Schatten tief, in den Lichtern etwas gläsern durchsichtig durch dünne Lasuren. Das Haar wallt zierlich um die Schultern, sorgsam ausgeführt, in den Linien bewundernswürdig, aber unruhig durch den glitzernden Schimmer auf den kleinen Löckchen. Die Hand am Pelz aber zeigt durch eine geschmacklos gesperrte Fingerhaltung einen jener Knorren und Zacken, die der gesunde Wuchs dieser deutschen Eiche Dürer im Kampf mit Wind und Wetter hervorgetrieben hat. So steht der ganze Mensch mit seiner Größe und seinen Mängeln leibhaftig vor uns; aber die Größe ist überwältigend.

Wenn ich früher schon betonte daß die deutsche Kunst einen Ersatz eigenthümlicher Art für die italienischen Fresken im Kupferstich und Holzschnitt gefunden, so erkennen wir nun ganz beson-

ders bei Dürer daß diese Weise, welche den Maler zumeist als Dichter zeigt und ihn am unmittelbarsten seine Gedanken als solche ohne die Rücksicht auf die volle farbige Realität der Erscheinung aussprechen läßt, sich zumeist der Innerlichkeit des deutschen Gemüths wie durch vorbestimmte Harmonie darbot, wenn wir nicht lieber sagen wollen daß stets der Genius die rechten Mittel für seine Individualität findet oder erfindet. Und wenn Dürer hier nun etwas schafft was er vor den großen Italienern voraus hat, so höre man auf zu klagen daß ihm nicht Gelegenheit geworden in Wandgemälden hinter ihnen zurückzubleiben. Dieser Ansicht scheint auch Springer zu sein, wenn er sagt: „In einem Sinne sind alle Kunstwerke, gleichviel in welchem Material sie verkörpert werden, der Ausfluß eines poetischen Geistes, die Poesie jedoch in der engern Bedeutung welche wir in der Gedankenwelt bewundern, die sinnige Verflechtung von Ideen, die Erfindung von Charakteren ist vornehmlich in der deutschen Kunst heimisch, und zwar vornehmlich in den beiden Gattungen des Holzschnitts und des Kupferstichs. Und wir müssen auch dem Phantastischen im Kreise der bildenden Kunst seinen Platz gönnen; wir begreifen den Anspruch des Humors, welcher das Große klein und das Kleine groß macht und zusammenbringt was die gewöhnliche Anschauung streng auseinanderhält, auch dem Auge sich zu zeigen; das Träumerische und Märchenhafte läßt sich von der Grenze der bildenden Kunst nicht füglich zurückweisen. Man versuche es aber einmal demselben eine malerische Form zu verleihen. Es wird nicht gehen. Der Tod und der Teufel sinken zu lahmen Gesellen herab; indem wir sie in die realen Farben kleiden, verlieren sie ihre Natur. Man übertrage apokalyptische Figuren in die malerische Form, z. B. die Gestalt zwischen den sieben Leuchtern, die da hatte sieben Sterne in der rechten Hand und aus deren Munde ein scharfes zweischneidiges Schwert ging und deren Auge wie eine Feuerflamme war! Eine Caricatur wird erscheinen. Man denke sich Holbein's Todtentanz in Farben ausgeführt, und die dämonische Natur des Sensenmannes wird als Fratze uns entgegentreten. Hier in den tiefern Regionen des Geistes beginnt das wahre Reich des Holzschnitts und des Kupferstichs."

Und gerade hier that auch Dürer seinen ersten Wurf mit den Holzschnitten zur Offenbarung Johannis, einem Jugendwerk von der Art wie der Genius sie liebt, wie Richard III., der Götz und die Räuber sind, die trotz aller Uebertreibungen und Mängel

doch seine Richtung klar bekunden und immer wieder durch die ursprüngliche Frische anziehen oder durch die Urgewalt mit der sie hervorgebrochen auch die Nachwelt ergreifen. Wie die apokalyptischen Reiter dahinbrausen, wie die Racheengel die Gewaltigen der Erde zerschmettern, wie Satan von Michael gebändigt wird, endlich wie der Weltrichter thront in der oben erwähnten Weise mit den Flammenaugen und den sieben Sternen in der Hand, das ist alles groß gedacht, das Ueberschwengliche doch in feste Form gebracht, der Kern der Sache auch mit eckigen Bewegungen und unter krausen seltsam flatternden Gewändern vor Augen gestellt, während allerdings manchmal der Maler den phantastischen Bildern der Dichterworte zu unmittelbar nachzeichnet, statt die Idee derselben zu erfassen und sie in seine eigene Sprache zu übersetzen, wie das in unserer Zeit Cornelius gethan hat.

Die Offenbarung Johannis erschien bereits 1498. Seit 1511 beschäftigte sich der Meister mit dem Leben Maria's und mit dem Leiden Jesu; ersteres stellt er in 19 Holzschnitten dar; die Passion schildert er einmal in 36 kleinen, dann in 12 großen Holzschnitten und zum dritten mal in 16 Kupferstichen. Daß er weder sich noch andere wiederholt, daß er dem Gegenstand immer neue Seiten abzugewinnen weiß, zeigt die unerschöpfliche Fülle seiner Erfindungskraft, zeigt aber auch wie ihm die Sache am Herzen lag. Und es sind vier cyklische Werke, deren jedes er als ein Ganzes empfunden und gedacht, durch Stimmung und Auffassung von den andern unterschieden. In den Mariabildern weht ein idyllischer Hauch; es ist das Glück des Familienlebens, der stille Frieden und Segen der im sittlich behüteten deutschen Hause waltet, was uns so wohlthuend anspricht, besonders in den meisterlichsten Compositionen, die sich alsbald unvergeßlich einprägen. Wenn Dürer selbst einmal von dem heimlichen Schatz des Herzens redet, hier hat er ihn gehoben. Wie Joachim und Anna sich wiederfinden und unter der goldenen Pforte umarmen, das zeigt uns die reine treue Gattenliebe rührend schön; die Geburt der Maria läßt uns in das Haus blicken dem das Heil eines Kindes zutheil wird; die Flucht nach Aegypten führt uns ins Freie hinaus, die Waldlandschaft ist mit all ihrer Poesie empfunden, der Mann geleitet Weib und Kind sorgsam sicher auf ihrer Lebensreise; und dann sehen wir wieder Joseph bei seiner Arbeit während Maria mit dem Kinde beschäftigt ist, und der Segen und die Weihe der Arbeit wie sie das deutsche Bürgerthum zur Grundlage seiner Tüchtigkeit

und Freiheit hat, zugleich der Frieden und das Glück des Hauses, das dem thätigen Mann durch Weib und Kind bereitet ist, wird mit aller treuherzigen Innigkeit ausgesprochen. Dürer hat außerdem die Maria als Himmelskönigin wie als irdische Mutter mehrfach dargestellt, aber nicht um ein Ideal der Formenschönheit darin zu offenbaren wie Leonardo und Rafael, sondern um das Wesen des Weibes in seiner Bestimmung für die Familie hervorzuheben. Sein Ideal ist das sittliche, das handelnd sich verwirklicht, wie bei Shakespeare.

Von den Passionen gibt die kleine in Holzschnitt die meisten und einfachsten Compositionen. Der Meister läßt es sich hier angelegen sein die ganze große Geschichte nach allen ihren Momenten einfach und klar zu erzählen, die Bedeutung jedes Einzelnen deutlich darzustellen. Der Sündenfall, die Verkündigung und die Geburt Christi bilden die Einleitung, das Pfingstfest und die Wiederkehr zum Gericht den Schluß; zwischen beiden entfaltet sich das Leiden für die Menschheit vom Einzug in Jerusalem an bis zum Tod und zum Sieg über den Tod in der Auferstehung und Himmelfahrt. Dieser epischen Auffassung gesellen nun die 16 Kupferstiche eine lyrische; die feinere Technik gestattet hier dem Künstler auf feine psychologische Charakteristik, auf den Empfindungsausdruck der Gestalten das Gewicht zu legen. Die große Passion endlich nimmt für umfassende Compositionen die Augenblicke in welchen die streitenden Gegensätze zusammentreffen; die erschütternde Tragödie wird hier mit dramatischer Spannkraft dargelegt, der Eindruck von That und Leid hallt in der Umgebung der Hauptgestalten nach, das Böse und Gute, in seiner Erscheinung als das Gemeine und Edle, kämpft um den Sieg, und der dornengekrönte Christus, der am Weg auf einem Steine sitzt, trauert im tiefsten Seelenschmerz um die Menschheit, die sich durch all sein Lehren, Leiden und Wirken noch immer nicht hat erlösen und zur Liebe führen lassen. Das dornengekrönte Haupt, „das Haupt voll Blut und Wunden“ hat Dürer auch einmal kolossal in Holzschnitt ausgeführt; das Blatt erinnert in der majestätischen Größe an die Zeusbüste von Otricoli, aber statt ihrer sinnlichen Schönheit waltet auch hier die geistige vor; die Tiefe des Schmerzes und doch das Bewußtsein ihn zu überwinden, diese Versöhnung von Leid und That, die sich und uns über den Tod erhebt, ist hier so gelungen wie in der Passionsmusik von Bach und in Händel's Messias.

Für den Kaiser Max zeichnete Dürer einen Triumphwagen nach Pirkheimer's Angabe und eine Triumphpforte nach einem Programm von Stabius. Im architektonischen Aufbau kämpft der Naturalismus mit der Renaissance und führt sie zu kraus verwilderten Formen; derselbe Naturalismus will sich mit den mancherlei Allegorien nicht versöhnen, und so fehlt jener reine Geschmack mit welchem ein zeitgenössischer Italiener solche Werke ausgeführt hätte. Dürer's Kraft zu individualisiren bewährt sich in den vielen Bildnissen der Kaiser von Cäsar und Chlodwig an; weniger gelungen sind die Schilderungen vom Leben Maximilian's. Ueberhaupt ist die Fülle kleinen Details zu groß. Man spürt hier den Mangel einer Wandmalerei. Dagegen ließ Dürer Phantasie und Humor frei spielen in den Randzeichnungen zu einem Gebetbuche Maximilian's. Aus den Arabeskenschnörkeln sprießen Pflanzen hervor, entfalten sich thierische, menschliche Formen. Da führt neben dem Vaterunser der Fuchs flöteblasend die Hühner in Versuchung, während ein gerüsteter Wächter sie behütet; da wird der Wagen des irdischen Königs von einem Bock gezogen, den ein steckenreitender Amor am Barte leitet, aber über ihm steht Christus und Michael bezwingt den Satan; da tanzen die Bauern nach der Pfeife der Stadtmusikanten, wenn ein Psalm zur Freude auffordert; und wenn der Mensch der Herr der Schöpfung genannt wird, so stellt sich ein lahmer Kapuziner mit zwei Dudelsackbläsern vor den Löwen um ihm das anzusagen. So klingt der ernste Sinn in drolligen Bildern aus.

Wenn unsere Maler die Compositionen auf Holz in kräftigen Linien aufzeichneten, zwischen denen dann der Formenstecher die Zwischenräume herausschnitt, so gruben sie, Dürer an der Spitze, in Kupfer ihre Erfindungen selber ein. Er gehört hier zu den Technikern ersten Ranges, und wo er gerade dieses beweisen wollte, wie in einigen Wappen, erregt die sichere Feinheit immer wieder unsere Bewunderung. Rafael ward durch ihn veranlaßt für den Kupferstecher Marc Anton zu zeichnen, ja selbst den Grabstichel in die Hand zu nehmen. Bildnisse, welche Dürer von bedeutenden Zeitgenossen, von Pirkheimer, von Friedrich dem Weisen, von Melanchthon ausführte, Volksscenen in der treuherzig schalkhaften Weise des Hans Sachs stehen neben dichterischen Phantasien edelster Art. Da zeigt er uns in seinem Hubertus die Poesie des Waldes und der Jagd. Da setzt er den Hieronymus stillvergnügt in seiner Zelle an den Studirtisch, und die Heimlichkeit eines von

der Welt abgeschlossenen Innenraumes, der Friede eines in sich beruhigten gläubigen Gemüths geht leise und erquicklich auf den Beschauer über. Dann aber öffnet die Melancholie uns einen Blick in das Wesen des unbefriedigten Forscher- und Künstlergeistes mit seinem Faustischen Drange, den die Sehnsucht nach dem Unendlichen und zugleich das Gefühl vom Ungenügen der irdischen Dinge wie von der Unzulänglichkeit der Menschenkraft beseelt, dem in der Fülle des Wissens die Quelle der Lebensfreude versiegt, dem das Kassandrawort gilt: Wer erfreute sich des Lebens der in seine Tiefen blickt? Geflügelt, herbe Trauer in den strengen Zügen, das Haupt auf den linken Arm gestützt, den Zauberstab in der Rechten sitzt das kräftige Weib in sich versunken unter dem Geräthe der Forschung, während draußen die Abendsonne sich zum Meer herabneigt. Hat uns hier Dürer den wunderbaren Gegensatz seiner eigenen großen Künstlernatur offenbart, die nur darum so Herrliches leistet weil sie beides in sich trägt, diese gärende Unruhe und jenen süßen Frieden, so spricht uns seine sittliche Gesinnung in dem Ritter an, welcher in der Waldschlucht unerschüttert zwischen den unholden Spukgestalten des Todes und des Teufels hindurch reitet und auf Gott und Ewigkeit gestellt, der festen Geistes- und Willenskraft vertrauend seinen Weg verfolgt. Man hat ein symbolisches Bild Sickingen's in ihm sehen wollen, oder ihn den Reformationsritter genannt; das Ritterthum des freien starken Geistes ist in ihm verkörpert. — Dürer's Schilderung beschließe sein eigenes Wort: „Gehe nicht von der Natur in deinem Gedünken, daß du wollest meinen das Bessere dir selbst zu finden; denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen der hat sie. Kein Mensch kann aus eigenem Sinn ein besseres Bild machen als es Gott seiner erschaffenen Natur zu wirken Kraft gegeben hat, es sei denn daß er durch viel Nachbilden sein Gemüth erst vollgefaßt habe; das ist dann nicht mehr Eigenes genannt, sondern überkommene und gelernte Kunst geworden, die sich besamet, erwächst und ihres Geschlechtes Frucht bringt. Daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die einer in seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges."

Dürer's Einfluß erstreckte sich auf zahlreiche Genossen, die als Maler und ihre Compositionen selbst erfindende Kupferstecher unter dem Namen der kleinen Meister bekannt sind. So Hans Wagner von Kulmbach mit seinem frischen Natursinn, Hans

Schäuffelin mit seinem Streben nach Anmuth in lebhaft bewegter Handlung, glücklicher in Scenen aus dem Volks- und Soldatenleben als in den Holzschnitten zum Theuerdank, der ihn wol wenig ansprach. Albrecht Altdorfer bewahrte Dürer's phantastisches Element, aber in geschmacklosen Formen und Motiven; er malte ein Schlachtbild, auf welchem Alexander mit gezückter Lanze gegen den Darius anrennt, der zur Flucht sich wendet, und füllte die Scene mit Hunderten von kleinen Figürchen in Harnischen und Pluderhosen; es ist ein unerquickliches Gewühl von Bleisoldaten, aber bis auf die Federbüsche jegliches Detail sorgsam ausgeführt; die geistige Perspective, die das Bedeutende hervorhebt, die Composition, welche die Massen sondert und Gruppen bildet, fehlt ihm gar sehr. Aldegrever war am besten im Porträt, sonst ist seine Manier kleinlich, knitterig. Daraus retteten sich Bartel und Hans Sebastian Beham, Georg Pencz und Jakob Blink, indem sie sich der Rückwirkung der Italiener, namentlich Marc Anton's, nicht entzogen, und dadurch ihre Formen läuterten, ihren Geschmack veredelten. — Hans Baldung Grün von Gemünd und Matthias Grünewald schlagen die Brücke von der fränkischen zur schwäbischen Schule, aus welcher jener hervorging, meisterhaft in der Ausführung, aber wenig bekümmert um die religiöse oder gemüthliche Bedeutung der Gegenstände die er schildert, während Grünewald's Altarschreine durch Symmetrie der Composition wie durch Harmonie der Farben sich auszeichnen und überlebensgroße Einzelfiguren von seiner Hand alles kleinliche Gefältel, alles Eckige und Schroffe vermeiden, ohne der Bestimmtheit der Charakteristik zu entsagen, vielmehr die ernste Würde auch mit Liebreiz verbinden.

Die Hauptstätten der schwäbischen Schule sind Augsburg und Basel. In dem erstern Orte führte der rege Verkehr mit Italien, vornehmlich mit Venedig zur Aufnahme der Renaissance, die bald der Stadt ihr Gepräge gab. Dies läuterte den Formensinn der deutschen Künstler, und zwar nicht durch beabsichtigte Nachahmung, sondern durch jenen werthvollern Einfluß den die tägliche Anschauung übt, wie die Antike in Italien that. Das äußerte sich in dem Hauch der Prachtfreude, der Großartigkeit, welcher Hans Burgkmaier's Triumphzug Kaiser Maximilian's bei naturfrischer Auffassung der Kriegs- und Spielleute wie der Ritter und Bürger so erquicklich macht; das gab schon dem ältern Holbein neben der realistischen niederländischen Weise einen idealen Zug, und ebnete seinem größern Sohn den Boden, sodaß dieser mit jenem ver-

edelten Formensinn beginnen konnte, nach welchem Dürer so lange und vielfach zu ringen hatte. Wie das Alterthum den Italienern, so halfen diese ihm das Große und Schöne in der Natur zu sehen und es herauszureißen aus den Zufälligkeiten oder Verkümmerungen, das Wesentliche der Wirklichkeit klar zu erfassen, das Metall von den Schlacken zu scheiden. Wenn Dürer am Abend seines Lebens zu Melanchthon seufzend sagte daß er jetzt endlich erkenne wie die Einfachheit der Natur die höchste Zier der Kunst sei, und wenn er in seinen Aposteln diese Höhe großartig erreichte, so war Holbein von Haus aus der bizarren Verschnörkelung der verfallenden Gothik entrückt und auf freie schöne Formen hingewiesen; in der Architektur wie im Ornament führte er die Renaissance in der deutschen Malerei vollständig ein, in den Figuren machte die eckige derbe Gedrungenheit schlankern Bildungen Platz; das Individuelle, Bildnißartige ward nicht aufgegeben, aber in schwungvollen Linien, in wohlabgewogenen Gruppen entfaltet; das Fremde ward nicht äußerlich aufgenommen, sondern innerlich angeeignet, es ward verdaut zur Förderung der deutschen Art und Kunst. Ueber Holbein und Dürer kann man mit A. Woltmann sagen: „Von beiden Meistern ist Dürer größer als Genius, Holbein dagegen überlegen als Künstler, oder noch genauer als Maler. Was Dürer schafft ist die höchste künstlerische Offenbarung des specifisch deutschen Geistes, Holbein dagegen setzt die Kunst des Vaterlandes in Einklang mit der großen modernen Entwickelung überhaupt."

Hans Holbein der Jüngere (1497—1543) ward durch seinen Vater zum Maler erzogen. Man hat ein Wunderkind aus ihm gemacht, selbst gefälschte Urkunden und Bilderinschriften mußten dazu helfen. Da begann er früh sich all die bedeutenden Menschen anzusehen und abzuzeichnen unter denen er lebte oder die sein Augsburg besuchten. Mit kindlicher Naivetät versuchte er seinen ersten Schritt in das Gebiet der Kunst durch ein Gemälde wie der Knabe Jesus gehen lernt, indem er dies zum Motiv einer heiligen Familie wählt. Wie der jugendliche Dürer phantastisch grandios mit den Holzschnitten zur Offenbarung Johannis, so machte der jugendliche Holbein mit dem Sebastiansaltar durch ein dramatisch entworfenes, charaktervoll durchgebildetes Gemälde sein Meisterstück. Jeder Innenflügel ist durch eine Frauengestalt voll Hoheit und Huld geschmückt: Barbara, andächtig niederblickend auf den Kelch den sie trägt, wird zum Bilde des Glaubens, Elisa-

beth zu dem der Liebe, wie sie dem Bettler einen Labetrunk in die Schale gießt. Holbein hat es gewagt auf diesem unten knienden Armen die Spuren des Aussatzes pathologisch treu zu malen; gerade indem er die tiefste Noth schildert, kommt ja der Segen zum Ausdruck den hier die Heilige bringt. „Um dies Erquicktsein in Leid und Wehe recht zu schildern war auch diese ganze furchtbare Darstellung von Elend und Krankheit nothwendig, sie war nothwendig um die überirdische Herrlichkeit Elisabeth's in das volle Licht zu setzen, die so tief vom Mitleid ergriffen ist und dennoch wie verklärt so hoch, rein und friedevoll über all dem Jammer steht als wäre sie gar nicht von dieser Welt.“ So Woltmann. Doch wir müssen hinzufügen daß sein Schönheitssinn den Künstler weit mehr als Dürer vor dem abstoßend Widerwärtigen behütet. Wie glücklich ist alles Gräßliche vermieden, alles Häßliche durch den Seelenausdruck hier des Dankes, dort der Zuversicht oder der Glaubensbegeisterung überwunden! Wie edelschön entfaltet sich die Blüte reiner Weiblichkeit in Elisabeth, gleich anmuthig im Ausdruck wie in allen Linien, sodaß wir auch in ihr eines jener erreichten Gemüthsideale der christlichen Kunst erblicken! Das Mittelbild, in freier Symmetrie angelegt, zeigt den jugendkräftigen nackten Leib Sebastian's an einen Baum gebunden; schon haben ihn Pfeile getroffen, er duldet und faßt sich, sein Geist erhebt sich über die Körperpein. Bogenspannend, den Pfeil auflegend, mit der Armbrust zielend umstehen ihn die Schergen, noch ruhig gemessener als Holbein sie später gezeichnet hätte, aber ganz bei ihrem Thun; in der Tracht des 16. Jahrhunderts wie einige Umstehende, einer selbstsüchtig kalt, andere voll Unwillen oder Mitleid. Nichts ist müßig, bis in die Landschaft hin ein voller Accord kräftig angeschlagen. — Eine besonnene Kritik hat dem Vater Holbein das Seine wiedergegeben. Er ist der Meister der unter dem Einfluß der Renaissance in den genannten Bildern, vor allem im Sebastiansaltar sich zu so freier lichter Höhe emporarbeitete; das Werk, auf dem er neben der Elisabeth in dem bärtigen Manne sein Bildniß anbrachte, hat er vollendet als sein Sohn bereits nicht mehr in Augsburg war; es ist keine Frühblüte der Jugend, sondern die Frucht der Lebensreife.

Der junge Holbein siedelte 1515 nach Basel über. Dort unter einem reichen frohsinnigen Bürgerthum begann die Wissenschaft zu blühen, Humanisten scharten sich um Erasmus, gelehrte kunstsinnige Buchdrucker um Johannes Froben. Der Bauernkrieg

pochte an den Thoren, die Reformation fand Eingang. Dort folgte bereits Urs Graf als Zeichner den kecken Flügen seiner Laune, seiner Einbildungskraft mit geübter Hand zu scharfen Satiren und verwegenen Caricaturen auf das Treiben der Dirnen und Landsknechte. Dort in der Schweiz wirkte bereits Niklas Manuel, einer jener Vielbegabten, als Krieger und Staatsmann, als Dichter und Maler im Geiste der neuen Zeit, dem er überall Bahn zu brechen, den er besonders durch die religiöse Reformation zur Herrschaft zu bringen suchte, im Ernste des politischen und kirchlichen Wirkens wie im Scherz und Spott der Fasnachtschwänke. Da stellte er den dornengekrönten Christus im Gefolge der Armen und Gebrechlichen dem Papst gegenüber, wie er auf prächtigem Roß dahinreitet im Geleit einer Kriegsbande mit Fahnen und Trompeten, Huren und Buben, reich und hochprächtig als ob er der türkische Sultan wäre; oder es ward gegen den Ablaßkram, gegen Cölibat und Pfaffenliederlichkeit geeifert. Als Maler griff auch er nach dem damals so beliebten Stoffe wie der Tod plötzlich seine mörderische Hand in das Leben hineinstreckt und die Sorglosen ergreift; ja es mischten sich Entsetzen und Lust, wenn das Knochengerippe ein blühendes Mädchen umschlingt; so brach aus dem gemeinsinnlichen Liebesgenuß damals die verheerende Krankheit zur Strafe hervor, und der Tod war mitten in ihrer Lust der Sünde Sold. In Manuel's Todtentanz zu Bern ward nach dem Vorgange von Basel das kirchliche und politische Element betont und der Stachel der Satire gegen den Verfall der Geistlichkeit gekehrt.

So trat Holbein in einen Kreis der ihm die mannichfachsten Anregungen bot und Aufgaben stellte; er erwies sich allen gewachsen und mit jeder wuchs seine Kraft. Eine Reise nach der Lombardei konnte ihn leicht mit Leonardo da Vinci und dessen Schule vertraut machen, da deren Einfluß bei ihm erkennbar ist. Er zeichnete und malte Bildnisse und gehört darin zu den größten Meistern aller Zeiten. Er erfaßt den geistigen Kern der Persönlichkeit und stellt ihn mit einer seltenen Naturtreue ebenso energisch als lebendig dar; sein Gebiet ist das umfassendste, schöne Frauen, Gelehrte, Könige und ihre Räthe, Krieger, Kaufleute, Bürger, allen sieht er scharf ins Auge und in das Herz, und stellt in sorgsamer Ausführung ihr Wesen so wahrhaftig dar, daß ein Italiener ausrufen mochte: der macht Gesichter, wir andern blos Masken! Und überblickt man eine Reihe seiner Bilder, so

ist man in eine historische Galerie versetzt, aus welcher der Geist des 16. Jahrhunderts in seiner ersten Hälfte uns anblickt. Jedes einzelne Porträt ist ganz individuell und doch mit dem Gepräge das Stand, Beruf, Lebensweise der Persönlichkeit aufdrückt, sodaß ein Erasmus wie der humanistische Gelehrte, ein Morett wie der reiche Goldschmied, ein Thomas More oder Cromwell wie der Staatsmann jener Zeit in einem energischen Typus erscheint.

Unter Holbein's religiösen Gemälden ist eins der frühesten, das den italienischen Einfluß am deutlichsten zeigt, der Brunnen des Lebens, der unter dem Thron einer Madonna fließt und um sich und sie vornehmlich edle holde Frauen vereint. Diese feierlich ruhige Stimmung macht aber bald der dramatisch erregten Platz, die im Leben selber die Gemüther ergreift und die nun Holbein in gemalten und getuschten Passionsbildern ausspricht. Da weiß er mit wenigem viel zu sagen, das Wesentliche zu erfassen und es ganz auszusprechen; unter anderm gehört eine Kreuzigung zum Stilvollsten und Mächtigsten was die deutsche Kunst geschaffen hat. Sein bekanntestes Werk vereint das Familienbild mit dem religiösen, es ist Maria als Beschützerin der Familie, wie sie im Hause des Bürgermeisters Meyer von Basel steht und dieser mit den Seinen vor ihr kniet. Das Bild ist zweimal vorhanden, das in Darmstadt erscheint als das erste, das dresdener als eine freie Wiederholung, in welcher die Architektur im Hintergrunde geschmackvoll erhöht und das Ganze schlanker gehalten ist. Die untere Gruppe auf dem darmstädter Bilde ist vorzüglicher; sie ist hier frisch nach dem Leben erfaßt, hier mit dem Ausdruck der Andacht empfunden und mit sorgsamstem Fleiß bis auf das Gewebe des Teppichs alles ausgeführt. Die schwarzen Verzierungen auf dem Weißzeug der Frauen, die Kronen von Edelsteinen und Perlen sind ein Wunder der Kunst, deutlich fein im Einzelnen und doch von freier Gesammtwirkung; wie in der Natur, wie bei Holbein's Bildnissen gewahrt man das Besondere, wenn man die Aufmerksamkeit darauf richtet; sonst ist es dem Ganzen untergeordnet. Dagegen erscheint Maria in Dresden idealer, anmuthiger. Auf dem andern Bilde sind ihre Züge strenger, die Nase größer, die Augenbrauen dunkler, der Ausdruck ins Erhabene gesteigert, während hier das Liebreiche vorwaltet, und die blonde deutsche Weiblichkeit in diesen klaren milden Zügen licht und rein in aller Holdseligkeit zum Herzen spricht. Aber auf dem darmstädter Bild

sind die Gesichter Maria's, des Christkindes, des Bürgermeisters übermalt; deutlich gewahrt man bei dem knienden Mädchen daß das Haar zuerst niederhing, wie eine Zeichnung von Holbein es zeigt, dann aber aufgebunden und mit der Krone geschmückt worden ist; aber die Züge sind auf dem dresdener Bild der Zeichnung viel ähnlicher, auf dem darmstädter ist das Profil der Nase von einer spätern Hand verschönt. Und so halten wir uns für Holbein's Madonnenideal an das dresdener Bild, mag uns dasselbe immerhin durch eine vorzügliche Copie überliefert sein. Auch das Lächeln ist dem Kinde des ältern Werkes erst nachträglich aufgemalt, und so bleibt der krankhaft schmerzliche Zug, bleibt die Frage ob es Christus oder ein Knäblein des Bürgermeisters sein soll, das krank oder todt der mütterlichen Hut Maria's übergeben ist. Nicht blos durch die Nähe der Bilder in Dresden, auch durch die Composition und durch die Herrlichkeit der Werke, die beide einen Gipfel bezeichnen, drängt der Vergleich mit Rafael sich auf. Der ist der größere Dichter, der geht vom Ideal aus um in einem symbolisch bedeutsamen Gemälde das Verhältniß der Seele zu Gott und dem Heil der Religion zu schildern, und alles Besondere wird frei von der Phantasie aus zur Schönheit vollendet. Für Holbein sind statt der Engelknaben die Kinder des Bürgermeisters, statt der Barbara zwei Frauen in der schwerfälligen Kirchgangstracht ihres Orts und ihrer Zeit, statt Sixtus der Bürgermeister gegeben, er hat die Züge derselben naturgetreu festgehalten, und was er als Künstler thun kann das besteht darin daß er die Familie zu zwei wohlerwogenen Gruppen ordnet, in deren Mitte Maria frei dasteht, und für diese selbst hat ihm eine edle deutsche Frauengestalt zum Ausgangspunkt gedient, deren Typus er beibehielt, indem er ihn in dessen eigenes Ideal erhöhte. Und so hat er ihr auch ein noch ganz kleines Kind gegeben, wie es die Mutter leicht auf dem Arme hält, und dies treu abgemalt, wie es sein Köpfchen auf die Brust der Mutter legt, diese die Wange zu ihm niederneigt, während Rafael aus innerer Anschauung im Knaben den künftigen Mann ahnen läßt der die Welt richten und erlösen wird, so ruht er sicher in sich, und Maria ist das Urbild der in Gott verklärten Seele, die Trägerin des Heils, während bei dem deutschen Meister die Wechselbeziehung von Mutter und Kind so herzenswarm und lieblich wie kaum anderswo zur Erscheinung kommt. Der Italiener folgt seinem Gefühl für den Rhythmus der Linien im Aufbau der Gruppen, im Faltenwurf der Gewänder,

die er nach eigenem Schönheitssinn sich wählt, der Deutsche fügt das Wirkliche so gut es gehen will zu einem ebenmäßigen Ganzen zusammen. Er führt uns nicht in den Himmel der Idee, er bleibt bei uns auf der Erde, aber er weiht das Zeitliche dem Ewigen, und er bringt uns das Göttliche menschlich nah, läßt es in das deutsche Haus eintreten und die Familie in ihrer Gesundheit und sittlichen Tüchtigkeit sich zum Heiligthume weihen. So hat denn auch er nicht blos in der Maria, sondern im ganzen Gemälde ein Gemüthsideal in deutscher Färbung geschaffen; was ihm an Weltgültigkeit abgeht das ersetzt er durch individuelle Wahrheit und Innigkeit der Empfindung.

Ein anderes vorzügliches Madonnengemälde ist neuerdings in Solothurn wieder aufgetaucht; da thront sie zwischen einem ritterlichen und einem geistlichen Heiligen, und ihr Mantel fällt in wohlgeordneten Faltenmassen herab und beschattet hier die Wappen der Stifter, wie er auf dem Meyer'schen Bilde als der Mantel der Gnade angedeutet ist, der die Familie in seinen Schutz aufnimmt.

Neben den Bildnissen und religiösen Werken fand Holbein in der Schweiz auch Gelegenheit zu Wandmalereien an Façaden und im Innern der Häuser. Da gab er der Außenseite eine architektonisch prächtige Decoration und fügte ihr Scenen aus der alten Geschichte oder der Volkssage ein; da schmückte er das Innere je nach Wunsch ernst oder humoristisch heiter. Ein Haus heißt das zum Tanz nach dem bäuerlichen Reigen der sich an denselben lustig derb entfaltet; zugleich aber stehen Götterfiguren zwischen den Fenstern um ihm zuzuschauen. Wichtiger noch war daß ihm der Rathhaussaal zu Basel für historische Bilder übergeben ward. Er malt den Saal zu einer luftigen Säulenhalle; als Einzelfiguren stehen Christus und König David mit der Harfe, dann die Weisheit, Gerechtigkeit, Mäßigung da; zwischen ihnen Bilder aus der alten Geschichte welche Achtung vor dem Gesetz unter allen Umständen und einfache Sittenstrenge lehren; dann zum Gegensatz der tyrannische Rehabeam, der die Forderungen des Volks höhnisch zurückweist, und Saul mit seinen Kriegern vor dem zürnenden Samuel. Gerade dies letztere späteste Bild zeigt daß ein Mantegna und andere nach der Antike studirende Italiener für Holbein nicht umsonst gelebt; es ist so groß in den Formen als mächtig im Ausdruck, leider aber gleich den andern nur noch in Zeichnungen erhalten.

Von dem Verkehr Holbein's mit den Humanisten zeugen nicht nur die Briefe des Erasmus, der ihm die Reise nach England anbahnte und ihn an Thomas Morus empfahl, sondern auch die Bildnisse beider von seiner Hand, und die Zeichnungen die er mit feinem Verständniß zum Lob der Narrheit des einen, zum Utopien des andern machte. Dabei zogen ihn die Buchdrucker in ihre Kreise, und durch Anfangsbuchstaben aller Art, durch Alphabete mit Bauerntanz und Kinderspiel, wie durch architektonisch geschmackvoll entworfene, mit wohl ersonnenen und meisterlich gezeichneten symbolischen oder historischen Bildern geschmückte Titelblätter zierte er ihre Ausgaben wissenschaftlicher oder religiöser Werke. Er griff nicht blos durch satirische Flugblätter in die reformatorische Bewegung ein, indem er namentlich auch seinerseits den Ablaßkram geistvoll scharf charakterisirte, sondern er zeichnete nun auch für den Holzschnitt Illustrationen zum Alten und Neuen Testament, und wenn in der Offenbarung Johannes wie in der Passion Dürer's Genialität den Sieg davontrug bei dem Volk, so schlug Holbein besonders für das Patriarchenthum, für die Geschichte von Moses und den Königen den Ton an, der von da fortklingt. Er ist möglichst einfach und klar in den Motiven, seine Gestalten sind von gedrungener Kraft und von jener drastischen Haltung, die es bekundet wie der Maler überall auf die Darstellung von einer Handlung losgeht, die den Charakter ausdrucksvoll erscheinen läßt und den Menschen ein Beispiel sein kann. Im reformatorischen Geist löst auch er sich von der mittelalterlichen Tradition und stellt die Sache dar wie sie ihm selber beim Lesen der Bibel sich einprägt.

Der Todtentanz an der Predigerkirche hatte den Tod von Basel sprichwörtlich gemacht; Holbein empfing von ihm den Anstoß um auch hier geistvoll eine durch Jahrhunderte sich erstreckende Entwickelung abzuschließen. Einen Tanz von Todten und Lebendigen hatte er für eine Dolchscheide passend entworfen; ein Alphabet mit Todesbildern hat Lützelburger höchst ausgezeichnet in Holz geschnitten; ebenso eine Reihenfolge freier Compositionen. Hier steht jedes Bild für sich, aber wir sehen auf jedem wie wir mitten im Leben vom Tod umfangen sind, nach dem alten Spruche und Luther's Lied, wir sehen wie jeder auch in seinem Beruf von ihm ergriffen werden kann, wie da nicht Stand, nicht Alter schützt. Holbein gab der mittelalterlichen Ueberlieferung die gemäßeste Form im Geiste der neuen Zeit, mit jener

Ironie die den Humanisten durch Lukian's Todtengespräche geläufig war; er fügte die einzelnen Momente zu einem sinnvoll gegliederten Ganzen zusammen. Darin herrscht durchaus der freie Geist der Reformationszeit, ja die Stimmung der Bauernkriege. Die Vornehmen und Großen werden gepackt in ihrem Stolz und Unrechtthun, die Hierarchie wird von schneidiger Satire getroffen, der Gleisnerei die Maske abgerissen. Wir denken an Leo X., an den alten Maximilian, an Franz I. von Frankreich, wenn der Tod den Papst packt während er einen Fürsten krönen will der ihm den Fuß küßt, dem Kaiser aber naht als derselbe einem armen Manne sein Recht zuspricht, dagegen dem König an vollbesetzter Tafel die Schale credenzt. Im Narrencostüm zerrt er die Königin zum Tanz, er überrascht die Herzogin im Bette, und legt der Gräfin ein Halsband von Todtenbeinen um. Den feisten Abt zieht er an der Kutte nach sich, den Ritter durchbohrt er mit der Lanze, und bricht den Stab über dem ungerechten Richter der die Hand nach dem Gold des Bestechers ausstreckt. Neben dem Pfarrer, der einem Sterbenden das Sakrament bringt, geht er als Sakristan, und löscht das Licht hinter der Nonne, die mit dem Rosenkranz am Altar kniend auf das Lautenspiel ihres Buhlen lauscht. Rächend bricht er unter die Spieler, Säufer, Räuber herein; hinter dem Reiter sitzt er auf dem Pferd und kosend umschlingt er die Buhlerin. Er hemmt des Krämers eiligen Gang, er holt das Kind von seinem Brei, und die rührende Bitte des Gatten ist fruchtlos, wenn der Tod die jugendliche Frau unter der bräutlichen Krone bei der Hand nimmt; er geht nur an einem Elenden vorüber, der nach ihm ruft, während der Narr gerade indem er fliehen will dem Tod in die Arme läuft. Der Sündenfall, wo der Tod lustig aufspielt bei der Vertreibung aus dem Paradies, und das Jüngste Gericht rahmen diese Scenen ein; über den Auferstandenen thront Christus, aber ohne fürbittende Maria, nicht als Verdammer, sondern als Erlöser: die Schuld ist gesühnt, die Auferstandenen erheben in freudigem Dank die Hände zu Gott empor. Schon der französische Herausgeber bemerkte von diesen Zeichnungen daß sie uns wie eine zugleich schmerzliche und lustige Sache ein melancholisches Ergötzen, eine freudige Angst einflößen, und umschreibt damit unsern Begriff des Humors. Woltmann betont die Ironie die wie bei Shakespeare einer gesteigerten tragischen Wirkung dient. Er fügt hinzu: „Und an Shakespeare erinnert uns Holbein überhaupt in diesen Todes-

bildern. Dieselbe erschütternde Wirklichkeit aller Handlungen und Gestalten, welche selbst da wo das phantastische Element hereinspielt, nicht minder wirklich erscheint, dieselbe Fähigkeit Leidenschaft und Bewegung auf das Höchste zu steigern, dieselbe runde und volle Charakteristik der einzelnen Persönlichkeit, und dann diese souveräne Herrschaft des künstlerischen Geistes über alle Lagen des Lebens, alle Verhältnisse der Welt, endlich auch die Alleinherrschaft des rein Menschlichen in jedem Handeln und Empfinden. Wie gewaltig offenbart sich das sittliche Element in dieser Schadenfreude des Todes, der sich durch keinen irdischen Glanz und Schimmer blenden, keinen Schein der Heiligkeit bethören läßt, Macht und Hoheit, gerade da wo sie sich am größten fühlen, stürzt, und den Sünder, der keine Strafe fürchtet, mitten im Frevel ergreift."

1526 reiste Holbein nach England, kam aber bald auf einige Jahre nach Basel zurück. Doch die Zeiten im Vaterland waren seit dem Bildersturm für die Künstler in Basel ungünstig, für das Volk überhaupt schwer geworden, und so ging er wieder nach England. Jenseit des Kanals war er der gesuchteste beste Porträtmaler und kam als solcher mit einem Gehalt in den Dienst des Königs Heinrich VIII., der ihn auch mehrmals bei seinen Brautwerbungen aussandte um ein treues Bild der Damen zu gewinnen. Der Rath von Basel mahnte zur Heimkehr; er setzte dem Künstler und seiner Familie ein Jahrgeld aus, und es ist gleich ehrend für beide Theile, wenn er die Freiheit zu größern Reisen haben, aber seine Heimat in Basel sein soll. So ward 1538 festgesetzt. Aber der Tod, wahrscheinlich an der Pest, rief den Künstler ab ehe er die englischen Verhältnisse gelöst hatte. Er malte dort nicht blos die vielen vorzüglichen Bildnisse, er war auch für die Kunstindustrie, besonders der Waffen- und Goldschmiede im feinen Renaissancegeschmack so thätig als einflußreich, ja sein Stil steht den italienischen Meistern nirgends näher als hier; geistvolle Erfindung, anmuthige Ausführung halten einander die Wage; ungesucht knüpft sich der Sinn des Dargestellten an den Gegenstand, den es schmückt, und das bildliche Ornament wächst aus den zweckmäßigen Grundformen des Geräths hervor. Das Schöne sollte das ganze Leben beglückend durchdringen. Doch auch die größten historischen Compositionen führte Holbein in London aus, jene Wandgemälde vom Triumphzug der Armuth und des Reichthums im Saale der Gildhalle

deutscher Kaufleute des Stahlhofs. Die erhaltenen Zeichnungen machen es erklärlich daß selbst Italiener die Gemälde nicht unter Rafael stellten. Ein Doppelgespann feuriger Rosse, gespornt und am Zügel geleitet von edeln Frauengestalten, die nicht Allegorien, sondern lebendige Personificationen sittlicher Geisteskräfte sind, zieht den Triumphwagen auf welchem Plutus mit seinen Schätzen sitzt, umringt von einem Gefolge geschichtlicher Männer aus alter und neuer Zeit, den Vertretern ihrer Völker. Dagegen sitzt die Armuth, die abgemagerte alte Penia, auf einem Leiterkarren, den Ochsen und Esel ziehen; aber Frauengestalten voll gesunder Kraft und Anmuthfrische, Fleiß und Mäßigkeit, Beschäftigung und Arbeit, führen und treiben das Gespann, das die Hoffnung zügelt; Erfahrung und Betriebsamkeit vertheilen die Werkzeuge der Industrie, Hammer, Axt und Winkelmaß, an die Männer aus dem Volke. Der Künstler warnt vor Uebermuth im Glück und mahnt zur Selbsthülfe in der Noth; Armuth und Reichthum können beide zum Heil dienen, wenn Vernunft und Gewissen die Herrschaft haben. Die schwungvollen Formen sprechen den Begriff verständlich und wohlgefällig aus; Mantegna's Triumph Cäsar's hat dem deutschen Künstler vorgeschwebt, aber aus eigener Sinnesart hat er die Composition entworfen und die charaktervollen Gestalten von der Natur und Wahrheit aus zur Schönheit geläutert.

Während Holbein in England arbeitete und nach seinem Tod hat Christoph Amberger zu Augsburg in seinem Sinn und seiner Weise Bildnisse, kirchliche und weltliche Gemälde ausgeführt. In Sachsen aber wirkte L. Sunder, unter dem Namen Lukas Cranach bekannt (1472—1553), der Hofmaler Friedrich des Weisen und seiner Nachfolger, ein treuer Anhänger der Reformation, der die süddeutsche Kunst nach dem Norden trug. Er erreicht einen Dürer und Holbein weder an Tiefe der Gedanken noch an Schwung der Phantasie oder Kraft der Charakteristik, aber er ist reich an volksthümlicher Gemüthlichkeit und voll jenes naiven Humors, der ihn zum Hans Sachs unter den Malern macht. Deutsche Bürgerfrauen mit rundlichem Gesicht und blondem Haar müssen bald als Marien thronen, bald als keusche Lucrezien sich erdolchen, bald als Venus ihren eheweiblichen Leib entkleiden, bald ihre Kinder zu Christus bringen. Aus seiner Werkstatt gingen in die Lande hinaus die Bildnisse der wittenberger Reformatoren, die er auch in ihrer amtlichen Thätigkeit, predigend,

sakramentspendend schilderte. Er stellte sich auf einem Altarbild neben Luther unter das Kreuz Christi. Den Jungbrunnen, in welchen die alten Weiber auf der einen Seite verrunzelt hineinsteigen um frisch und blühend auf der andern wieder herauszukommen, hat kein anderer so schalkhaft heiter gemalt wie er: es ist der volksthümliche Geist, es ist der Quell des Gemüths aus dem ja auch die deutsche Kunst und Dichtung sich immer wieder verjüngt.

Der nächste Geistesverwandte Holbein's, der ihm und Dürer zur Seite stehende Plastiker ist Peter Vischer von Nürnberg, wo er 1489 Meister ward und bis 1529 wirkte. Aus der Rothgießerei der Familie — schon sein Vater hatte ihr vorgestanden, und wackere Söhne folgten ihm nach — gingen die bedeutendsten deutschen Erzwerke hervor. Hermann Vischer hatte noch an gothischen Formen festgehalten, sein höher begabter Sohn Peter erwuchs in dieser Ueberlieferung, schloß sich aber bald dem Realismus eines Kraft und Wohlgemuth an, und gab in einigen bischöflichen Denkmalen zu Magdeburg und Breslau die Naturwahrheit mit harter Schärfe. Dann aber läuterte er seine Formen unter dem Einflusse der italienischen Renaissance ohne der ursprünglichen Wesenheit untreu zu werden, und das Hauptwerk seiner Künstlergröße und Künstlerreife zeigt nun die drei Elemente der deutschen Gothik, der Lebenswirklichkeit und des Studiums der Antike in erfreulichster Durchdringung. Vergleichen wir das Werk mit Ghiberti's Bronzethüren zu Florenz, so überwiegt bei dem Italiener etwas die Anmuth und der Nachklang des Alterthums, aber auch der malerische Stil, während Vischer strenger sich an das Gesetz der Plastik hält, und das Vorbild der Gothik deutlicher erkennen läßt, das er aber mit Lebensfülle und individueller Charakteristik ausstattet. Er gab dem alten Sarkophag einen architektonisch gegliederten Untersatz und erzählte daran in Reliefs die Geschichte oder Legende von Sebaldus in so klarer rhythmischer Anordnung der Gestalten, in so naiver Auffassung und sorgfältiger Durchbildung, daß die nordische Plastik sich der italienischen ebenbürtig an die Seite stellt. Giovanni Pisano und Ghiberti sind idealer in den Linien, Vischer ist individueller, eigenartiger; bezeichnet man das Verhältniß ähnlich dem von Holbein zu Leonardo und Rafael, so meine ich doch daß die Wagschale sich zu Gunsten des deutschen Bildhauers neige. An der einen Schmalseite hat dieser die Statuette des Heiligen, an der andern seine

eigene angebracht, mit richtigem Verständniß jenen im wallenden Pilgergewand als ideales, sich selber mit Schurzfell und Lederkappe als reales Charakterbild vortrefflich ausgeführt. Wie ein Holbein'sches Porträt vertritt diese bestimmte Persönlichkeit zugleich jenen Kern des deutschen Bürgerthums, der sich auf dem sichern Boden des Handwerks zur Kunst erhebt. Um den so erhöhten Sarg nun hat Vischer einen Außenbau aus Erz gegossen, der die Kirche selbst frei ins Plastische übersetzt: vor beiden Langseiten steigen je vier Pfeiler empor, sie werden durch Spitzbogen untereinander verbunden, und über diesen erheben sich zur Bekrönung des Ganzen drei Kuppeln mit reichgegliederten zierlichen Baldachinen. Der Aufbau ist luftig leicht, und um die gothische Grundlage entfaltet sich das schmückende Formenspiel der Renaissance so heiter und frei als ob es sich von selbst aus ihr entwickelte, sodaß aus dieser Verschmelzung uns der Stil des Meisters selbst wieder verständlich wird.

Dies Gehäuse ist nun weiter der Träger des mannichfachsten Lebens. Es ruht über zwei Stufen auf gewundenen Schnecken und Fischen, den Symbolen des Meeres aus dem die Erde aufsteigt, oder des Schweigens und der Ruhe des Todes. An den vier Ecken sitzen über ihnen die Ueberwinder des Todes und der Sünde, die Löwen- und Schlangensieger Simson und Hercules, Nimrod und Theseus. Allerlei heidnische Fabelwesen, Nymphen und Tritone, regen sich zwischen Thieren und Pflanzen am Sockel. Die vier Cardinaltugenden halten zwischen ihnen Wacht und weisen auf das menschliche Leben, das weiter hinauf an den Pfeilern und Candelabern sich als Kinderspiel entfaltet, erst unbeholfen und derb, dann sinniger und jubilirend, musicirend, wie ein Reigen der Seligen: auf der mittlern Dachpyramide ganz oben steht ja das Christkind. Das ist eine sprudelnde Erfindungsfülle, die an den Eckpfeilern in harpyienartigen und doch so anmuthigen Meerjungfern ausklingt, welche die Leuchter tragen. In der Mitte der Pfeiler aber sammelt sich der Meister wieder zum ruhigen Ernste, und läßt dort die zwölf Apostel auftreten (zwei an jedem Eckpfeiler), würdevolle Gestalten, voll Hoheit im Seelenausdruck wie in der Haltung und Gewandung, die den wohlverstandenen Organismus in einfachem Faltenwurf umfließt; das Typische der Ueberlieferung ist mit neuem Lebensgefühl und mit classischem Geiste beseelt und durchgebildet. Die Charaktere sind auch nach ihrer Empfindung individualisirt, das Sinnen geht bei einigen bis zur

Wehmuth, die Erregung bei andern bis zur Wechselbeziehung aufeinander oder bis zu freudiger Begeisterung. Zwölf kleinere Statuetten krönen die Pfeiler, Propheten und verkündigende Verbreiter des Christenthums. Das Bewundernswertheste ist der Einklang, der einheitlich harmonische Eindruck des Ganzen in dieser mannichfaltigen Formenfülle, wo jedes Besondere warm empfunden und eigenthümlich ausgebildet erscheint.

Ein Relief der Krönung Maria's befindet sich in Erfurt und Wittenberg. Ein anderes sehr vorzügliches ziert im Dom zu Regensburg ein Grabmal. Wie sinnvoll ist da schon der Gedanke, die Wahl des Stoffes: Lazarus' Schwestern erwarten in Trauer den Heiland, der eben mit einigen Jüngern ihnen entgegenkommt, der dem Todten das Leben geben wird. Die Grabmäler Albrecht's von Brandenburg zu Aschaffenburg und Friedrich's des Weisen zu Wittenberg enthalten in lebensgroßen Reliefs meisterhafte Porträts beider Männer.

Vischer's Söhne Johann und Hermann, die bereits unter seiner Leitung gearbeitet, wirkten noch längere Zeit in seiner Richtung mit gediegener Kraft, doch mehr als Nachahmer späterer italienischer Renaissance. Dagegen ein ergötzliches deutsches Genrebild ist das Gänsemännchen von Pankraz Labewolf, eine Brunnenfigur mit zwei Gänsen unter den Armen, aus deren Schnäbeln das Wasser fließt.

Lübke hat dargethan daß Peter Vischer auch bei dem umfassendsten Grabdenkmal thätig war welches deutscher Boden trägt, bei dem von Kaiser Max in Innsbruck. Es gehört zu den prachtvollsten Monumenten der Welt, und ward nach der Idee des Kaisers selber durch Gilg Sesselschreiber in Augsburg entworfen. 28 eherne Kolossalbilder alter Heldenkönige oder Vorfahren Maximilian's und fürstlicher Frauen umstehen das Marmorkenotaph, auf welchem die Erzstatue des Kaisers umgeben von den Cardinaltugenden kniet; die Seitenwände erzählen in Marmorreliefs sein Leben und seine Thaten. Dreiundzwanzig einige Fuß hohe Erzbilder österreichischer Heiligen sollten ebenfalls noch dem Werk angeschlossen werden. Die Marmorarbeiten rühren großentheils von Colins aus Mecheln her; die Compositionen sind malerisch überfüllt, aber voll glücklicher Motive und sehr sauber ausgeführt. Die großen Erzstatuen sind meistens nach Modellen von Gilg Sesselschreiber gegossen; sie sind mit Recht berühmt wegen der trefflichen Gewandbehandlung, die der mittelalterlichen wie der spätern

Tracht, besonders auch den prachtvollen Damastkleidern der Frauen gerecht wird. Aber auch deren Gestalten selbst sind voll Anmuth, und unter den Männern zwar manche nüchtern oder etwas gespreizt, die meisten jedoch gut, und die besten, Arthur und Theoderich, in schlichter Schönheit ein Werk das Peter Vischer zur Ehre gereichen kann.

Colins war auch der Meister der Sculpturen an der Façade des Otto-Heinrichbaues im heidelberger Schloß: tüchtige Arbeiten, die in der Verschmelzung von Naturfrische und Stilgefühl zeigen daß der Niederländer die römischen Meister kbnnte. Auch der Gedanke des Ganzen ist beachtenswerth. Unten in den Nischen stehen die Helden vor dem Herrn, Josua, David, Simson und Hercules; über ihnen die christlichen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung neben Stärke und Gerechtigkeit. Dann folgen Medaillons römischer Kaiser als Repräsentanten des Herrscherthums, und über ihnen stehen die sieben Planetengötter der Astrologen: die Fürstenmacht auf der Basis des Heldenthums und der Sittlichkeit unter dem Schirm und der Leitung des Himmels, das sollte dem Beschauer sich darstellen.

In Paris zeigt man die Prachtharnische, Helme und Schilde von Franz I. und Heinrich II. und läßt sie als die glänzenden Erzeugnisse französischer Renaissancekunst bewundern. Mythologische Scenen, Kampfbilder, Masken, Thiere, graziöses Laub- und Riemenwerk verbinden sich mit Emblemen und Wappen zu einem reizenden Spiele der Phantasie, aus dem die Lebenslust jener Zeit uns in übermüthiger Laune entgegenquillt. Man möchte am liebsten an Giulio Romano denken, ihn für den Erfinder halten. Aber Hefner-Alteneck hat die Originalzeichnungen in München aufgefunden, nach denen sie hier oder in Augsburg gearbeitet sind, und im bairischen Hofmaler Hans Mielich (1515—72) den Urheber erkannt. Keiner übertrifft dessen Entwürfe für Schmuck- und Prachtgeräthe an Genialität, doch seltsamerweise galten seine Zeichnungen für Abconterfeiungen, und für die Kleinodien selbst hatte man wie so oft den Namen Benvenuto Cellini's zur Hand. Mielich besorgte auch die berühmte kunstvoll prächtige Ausstattung der Meisterwerke von Orlando Lasso, ein Kleinod der münchener Hofbibliothek. Neben Mielich waren talentvolle Künstler beschäftigt, Hans Bol, Hans Bocksberger und Christoph Schwarz, und nun kommt auch aus Spanien die urkundliche Nachricht daß dort vorhandene Waffen aus diesem münchener Kreis hervorgegangen

sind. Die Kunstindustrie, wie sie hier und in Augsburg und Nürnberg blühte, zeigt die deutsche Renaissance etwas später als die italienische und nach deren Vorgang, aber in selbständiger Tüchtigkeit.

Die Poesie der Renaissance.

A. Italienische Akademien und Kunstdichtung. Das Sonett und die Schäferpoesie. Das Siebengestirn in Frankreich.

Wie die italienische Malerei das Alterthum als formbildendes Element in sich aufnahm ohne sich einer Nachahmung hinzugeben in der sie das eigene Wesen verloren hätte, so wollten auch die großen Männer an der Spitze der Zeit, ein Ficin, Lorenzo von Medici und Polizian, daß das Studium der Griechen und Römer dem Leben, dem selbständigen Denken und Dichten zugute komme, dasselbe zur Schönheit vollende. Wie an die Stelle einer scholastischen Dogmatik die Verbindung platonischer und christlicher Ideen trat und zu einem ethischen Theismus führte, den wir als die Religion der herrlichsten Künstler kennen lernten, denen er die Reformation ersetzte, so sollte auch die gegenwärtige Wirklichkeit dichterisch erfaßt und in der Klarheit und Reinheit dargestellt werden die man an den Classikern bewunderte; und so schilderte Polizian ein florentinisches Turnier in Stanzen die allen Glanz und Wohllaut des Italienischen entfalteten, so fügte Lorenzo zu jenen gedankenvollen Terzinen, welche die tiefsten philosophischen Fragen beantworten, zu jenen Bildern des ländlichen wie des fürstlichen Lebens auch reizende Volkslieder, in denen die ganze heitere Lebenslust der Zeit erklingt: die Jugend ist so flüchtig und schön, darum wer froh sein will der sei es, denn das Morgen ist ungewiß!

Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia;
Chi vuol esser lieto sia:
Di doman non c' è certezza.

Aber wie wir schon sahen daß die Humanisten nun in lateinische Verse ihren Ruhm setzten, so schied sich allmählich eine Schicht der in der Gelehrtenschule Gebildeten von dem übrigen Volk, und es entstand eine getrennte Literatur für beide. Das Volk ergötzte sich an Schwänken und Novellen, und die sie ihm nach dem Vorgang Boccaccio's erzählten, die Parabosco, Cinthio, Grazzini, Straparola und Bandello machten ihm das Fremde mundgerecht, kleideten Altes in das Gewand der neuen Zeit und fuhren fort der Pfaffen zu spotten und in schlüpfrigen Geschichten der sinnlichen Liebe zu huldigen. Die Lust an Scherz und Hohn führte zu satirischen Dichtungen, die sich aber über das Oertliche und Persönliche nicht erhoben. Ein Bader Domenico zu Florenz brachte die skandalösen Anekdoten, die in seiner Barbierstube zusammengetragen wurden, in launige Verse und reimte sie auf gut Glück (alla burchia), woher er der Burchiello heißt. Im 16. Jahrhundert war dort ein Schuster Gelli, dessen witzige Gespräche viel bewundert wurden, der aber Werktags bei seinem Leisten blieb um an Feiertagen Vorträge über Dante halten zu können; ihm hielt der Schneider Carpi eine Leichenpredigt, die für ein Muster von Volksberedsamkeit gilt. Die Gebildeten, oder die es sein wollten, thaten sich aber in Gesellschaften zusammen welche sie Akademien nannten. Da beeiferte man sich nun nach dem Vorbild der Alten zu dichten und einander zu kritisiren, und kam immer mehr vom Gehalt, von der Empfindung und dem Gedanken ab um auf die bloße Form, auf zierliche Wendungen, auf neue oder auf neu angewandte Bilder, auf glatte Verse und reine Reime die Aufmerksamkeit zu richten. Eifersucht und Ruhmbegierde, Localpatriotismus und Neid führten bald auch zu heftigen Fehden; man scharte sich um einen hervorragenden Dichter, und Tasso mußte es entgelten daß Ariosto Anhänger hatte, während er zugleich unter kleinlichen Haarspaltereien und Bemäkelungen litt, mit denen seine gelehrten Freunde das befreite Jerusalem vor der Veröffentlichung heimsuchten und ihn an sich selber irremachten. Man beurtheilte das Neue nach fertigen Maßstäben, die man von den Alten entlehnte. Man kam zusammen um deren Werke zu lesen, antike Dramen oder Uebersetzungen und Umbildungen derselben aufzuführen, neue Geisteserzeugnisse zu hören und zu besprechen. Ernst und Spiel liefen durcheinander, das beweisen schon die seltsamen Namen, Wahlsprüche und Merkzeichen. Jene Florentiner, welche das reine Mehl der Sprache bereiten wollten,

nannten sich nach der Kleie, della crusca, hatten eine Mühle zum Wappen, einen Backtrog zum Tisch, Körbe zum Sitz. Unter den Feuchten hieß das eine Mitglied der Frosch, das andere der Hecht, ein drittes der Regenwurm. In Padua tagten die Entflammten, in Genua die Verdonnerten, in Bologna die Gefrornen und Schlaftrunkenen, in Perugia die Unsinnigen, in Rom die Winzer und arkadischen Schäfer, in Vicenza die Olympier. Schon im Alterthum zeigte die Nationalpoesie Italiens nicht gleich der griechischen einen organischen Entwickelungsgang, sondern knüpfte sich unter der Herrschaft dieser letztern an die alexandrinische Zeit und griff von da aus nach den größern Meistern zurück um in der Nachbildung derselben eine mehr kunstreiche als volksthümliche Literatur hervorzubringen, die, so vortrefflich sie in ihrer Art erscheint, doch mehr gemacht als gewachsen und geworden ist. Dies wiederholt sich, indem man nun auf diese römische Poesie hinblickt und die verschiedenen Gattungen, in denen sie sich entfaltet hat, nicht missen will, sondern nebeneinander das Heroische und Idyllische, das Epische und Dramatische, das Gefühlslyrische wie das Lehrhafte pflegt, und sich nicht eher beruhigt als bis man in allen Zweigen sich mit einigem Erfolg bethätigt hat. Im Wetteifer mit den Alten holte man dabei nicht blos glänzende Bilder und rhetorische Wendungen, sondern auch ihre Götter herüber, und wie schon die griechische Mythe bei Ovid, bei den Elegikern ein Spiel der Unterhaltung oder ein Zierath des Gedichts gewesen, so schmückte man nun nicht blos die Decken und Wände der Paläste wie die Geräthe und Waffen mit mythologischen Scenen, sondern die Götter und ihre Sagen wurden zu einem Elemente der Poesie, die Apolls und der Musen, Bacchus und Amors nicht blos nicht entrathen mochte, sondern auch im Blitz Jupiter's Wetterstrahl, in der Kaserne einen Tempel des Mars und in der Hebamme eine Dienerin der Juno sah. Die Mythologie trat bald an die Stelle der Heiligenlegende, bald ganz friedlich neben dieselbe; man glaubte an beide nicht, sondern verwerthete sie gleich stehenden Bildern und herkömmlichen Redensarten.

Das literarische Interesse ward wach erhalten, die Thätigkeit war aber natürlich eine dilettantische, und der wahren Dichter waren wenige, — es waren solche die wirklich etwas zu sagen hatten, die nicht blos Verse drechselten. Denen aber kam die gebildete Sprache, kam die Aufmerksamkeit und Theilnahme für Poesie zugut. Ich nenne Machiavelli und Ariost, die in Terzinen ihr

persönliches Denken und Erleben aussprachen. Die Verwandtschaft des Erstern mit Dante offenbart sich auch hier in dem schwermüthigen Ernst, in dem gedankenvollen Tiefsinn mit welchem er den Weltlauf betrachtet und in der Vergangenheit mehr Nahrung als Trost für die Gegenwart findet. Ariost bietet uns Anklänge an Ovid und Horaz, aber ohne Nachahmer zu sein stellt er sich ihnen ebenbürtig zur Seite, wenn er von den Freuden und Leiden der Liebe berichtet, oder bald mit launigem Behagen, bald mit satirischer Ironie, doch stets im Wohllaut heiterer Geistesfreiheit, stets voll malerischem Reiz und graziöser Leichtigkeit seine Lebensverhältnisse gleichsam in poetischen Tagebuchblättern darlegt.

Die Lyrik bewegte sich mit Vorliebe im Sonett oder dem etwas freiern Madrigal, und kam auch dadurch von dem unmittelbaren Gefühlserguß, der seine Melodie mitbringt, zu der Betrachtung, welche in sinnreichen Wendungen, in contrastirenden Bildern die Empfindung bald kunstvoll, bald verkünstelt darstellt. Von Concetto, Begriff, Gedanke, leitete man den Concettenstil ab, der sich eben in diesen zugespitzten Antithesen, in diesen gesuchten Gleichnissen und zierlichen Redensarten übermäßig gefällt und an die Stelle volksthümlicher Naturlaute das Reflectirte und Gemachte in der Poesie zur Herrschaft bringt. Die Liebe blieb das beliebteste Thema, doch stehen an der Stelle der Herzensgeschichte zumeist die Spiele der Einbildungskraft, die Erfindungen des Witzes. Es wird unsäglich viel gereimt; uns kann auch hier nur anziehen wer wirklich etwas zu sagen hat. So Tasso, der uns die Freuden und Qualen seines reizbaren Gemüths enthüllt und Erlebnisse am Hof von Ferrara, wie sie in seiner Dichterseele sich spiegeln, zart und anmuthig schildert. So Vittoria Colonna, der ein echter Schmerz über den verstorbenen Gemahl einen Inhalt gab, den auch sie allerdings in mancherlei Farben schillern ließ, bis die religiöse Bewegung ihr schwungvoll begeisterte reformatorische Töne entlockte, und sie dann, als jene gehemmt ward, durch wehmüthige Vertiefung in das Ewige den Frieden fand. Sie sang:

Der Epheu dem die feste Stütz' entzogen,
Dran er gewohnt war sich hinaufzuschwingen,
Er schwankt und wankt, und statt emporzudringen
Fühlt er zum Boden sich zurückgezogen.

Die Seele, die vom Sinnenreiz betrogen
Den Trieb sich läßt ins Irdische verschlingen,

Muß unbefriedigt in Gedanken ringen
Und rastlos, haltlos auf- und niederwogen —

Bis daß sie sich zum Lebensbaume flüchtet,
Dem Stamm des Heils, an ihm sich zu erheben
Die Wurzeln wie den Wipfel ihm verkettet.
Sie sieht, an diesem Pfeiler aufgerichtet,
Den Vater wieder, der zum ewigen Leben
Von Anfang sie erschuf und liebend rettet.

Michel Angelo's Gedichte habe ich bereits erwähnt; wir blicken durch sie in das Innerste seines Herzens, in den milden Kern seiner gotterfüllten gewaltigen Künstlerseele. Auch der Philosoph Giordano Bruno freut sich in seinen Sonetten daß er dem engen dunkeln Kerker entronnen sei und das Auge zum Licht der Wahrheit erhebe, daß die Liebe ihn zur Erkenntniß der Welt und Gottes führe. Im Studium der Philosophie hatte er sich den Musen entzogen, nun ruft er sie wieder daß sie ihn einen neuen Gesang lehren, einen andern als den von Kriegsthaten und Minne, ein Lied vom Göttlichen:

Ursach und Grund und du das Ewigeine,
Dem Leben, Sein, Bewegung rings entfließt,
In Höhe, Breite, Tiefe sich ergießt,
Daß Himmel, Erd' und Unterwelt erscheine!

Mit Sinn, Vernunft und Geist erschau' ich deine
Unendlichkeit, die keine Zahl ermißt,
Wo allwärts Mitte, nirgends Umkreis ist;
In deinem Wesen weset auch das meine.

Ob blinder Wahn sich mit der Noth der Zeit,
Gemeine Wuth mit Herzenshärtigkeit,
Ruchloser Sinn mit schmuzigem Neid vereinet,
Sie schaffens nicht daß sich die Luft verdunkelt,
Weil doch trotz ihrer unverschleiert funkelt
Mein Auge, meine schöne Sonne scheinet.

Ahnungsvoll sang er in begeisterter Jugend was sich ihm erfüllen sollte:

Der schönen Sehnsucht breit' ich aus die Schwingen;
Je höher mich der Lüfte Hauch' erheben,
So freier soll der stolze Flügel schweben
Die Welt verachtend himmelwärts zu bringen.

Und mögt ihr mich dem Ikarus vergleichen,
Nur höher noch entfalt' ich mein Gefieder.

Wohl ahn' ich selbst einst stürz' ich todt darnieder;
Welch Leben doch kann meinen Tod erreichen?

Und fragt mich auch das Herz einmal mit Zagen:
Wohin, Verwegner, fliegst du? Wehe, wehe!
Die Buße folgt auf allzu kühnes Wagen! —
Den Sturz nicht fürchte, ruf' ich, aus der Höhe!
Auf, durchs Gewölk empor! Und stirb zufrieden,
Ward dir ein ruhmreich edler Tod beschieden.

Und Thomas Campanella brachte in der langen Kerkerhaft, die ihm Denken und Arbeiten für die religiöse und politische Befreiung des Vaterlandes, für die sociale Beglückung der Menschheit zugezogen, seine philosophischen Ideen in Reime um sie durch diese feste Form selber treu im Gedächtniß zu haben, um an den Hymnen in die er seine Gotteserkenntniß einkleidete, an den Sonetten in denen er seine Hoffnung für das Volkswohl niederlegte, sich selber unter den Qualen der Folter zu trösten. Macht, Weisheit und Liebe sind ihm die drei Principien, sie bestimmen die Natur Gottes, sie sind das Gute; Tyrannei, Lüge, Selbstsucht sind ihre Gegensätze, die Campanella bekämpfte; die Unwissenheit will er bezwingen, das Licht verbreiten, dann wird das Heil kommen. Die Welt ist ihm das Buch in welchem Gott sich offenbart, und von den Schriften welche andere hiernach copirt haben ruft er die Zeitgenossen zum Original:

Das Wissen mag die Seele mehr beglücken
Als Geld und Gut. Kein Weiser ist erröthet
Weil niedrig sein Geschlecht, sein Land verödet,
Denn er ist selber da sein Volk zu schmücken.

Verfolgerwuth schlägt ihm zum Ruhme Brücken,
Gibt seinem Namen Glanz; ward er getödtet,
Wird er gleich Gottes Heiligen angebetet,
Und aus der Noth blüht seliges Entzücken.

So trägt er Lust und Leid mit gleichem Muthe,
Wie Liebende mit neu entflammter Wonne
Nach kurzem Zwiste die Geliebten herzen.
Dem Thoren wird zum Kreuze selbst das Gute,
Der Adel macht ihn dümmer, ohne Sonne
Verlöschen seine unglücksel'gen Kerzen.

Einen gefesselten Prometheus, weil er der Menschheit eine Fackel angezündet, nennt Campanella sich selber, und die Antithesen sind

hier kein bloßes Spiel der Einbildungskraft, sondern bezeichnen die Sache, wenn er sagt:

Einsam und nicht allein, frei und gebunden,
Ein stummer Rufer, ohne Schwert ein Held,
Ein Thor dem todten Auge niedrer Welt,
Ein Weiser bin ich vor dem Herrn erfunden.

Es heilt der Seele Lust des Leibes Wunden,
Und ob mich Erdenmacht gefesselt hält,
Ich schwinge mich empor zum Sternenzelt
Von Kerkerqual im Aether zu gesunden.

Ein schwerer Krieg ist echter Tugend Spiegel,
Kurz ist die Zeit, denkst du der Ewigkeit,
Du bleibest gern in selbsterkornen Banden.
Ich trag' auf meiner Stirn der Liebe Siegel,
Vertrauensvoll zu landen nach dem Leid
Wo ohne Wort ich ewig bin verstanden.

Wie schon in Alexandrien und im Rom des Augustus der Gegensatz der Natur und Civilisation empfunden wurde, wie man aus dem Kampf der Geschichte sich nach dem stillen Frieden des Hirtenlebens sehnte, und im Idyll dessen Bild entwarf, so geschah es auch im 16. Jahrhundert. Der Gruß der Hirten an das Christkind und die Pastorale der Troubadour klingen aus dem Mittelalter herüber, aus dem Alterthum nahm man Theokrit, doch mehr noch Vergil zum Muster; wie dieser schon dem Tityrus und Meliböus seine eigenen Angelegenheiten in den Mund legt und im Schäferlied seinen Gönner Pollio preist, so allegorisirten humanistisch geschulte Poeten ihre Bestrebungen oder Erlebnisse in lateinischen Eklogen, oder gaben italienische Dichter in ihren Festspielen ein Bild des Treibens an den Fürstenhöfen und der galanten Abenteuer zwischen den Damen und Herren der feinen Gesellschaft, das um so reizender für die Kundigen war je mehr es sich in Anspielungen halten mußte. Je weniger Gewicht und Bedeutung hier der Inhalt hatte, desto größern Nachdruck legte man auf die Form; Geschmeidigkeit und Wohllaut der Sprache in Vers und Prosa ward hier verlangt und erreicht, und da sie dem Südländer so viel gelten, so erklärt sich die hohe Werthschätzung, welche diese Dichtungsart bei den Romanen fand; der Zauberklang des Italienischen, Spanischen und Portugiesischen ward hier um seiner selbst willen in so weichen als vollen Tönen hervorgerufen und

genossen. Der malerische Sinn und das Naturgefühl kamen hinzu: man empfand mit sentimentaler Innigkeit den Farbenschmelz und Duft der Blumen, die rauschende Schattenkühle des Waldes, das Säuseln milder Lüfte, den Glanz des Abendroths und das Funkeln der Sterne; und wie die Malerei immer noch die tonangebende Kunst war, so vergaß man daß die Poesie den Gedanken und die fortschreitende Handlung verlangt, und wetteiferte in Schilderungen der Erscheinungswelt durch das beschreibende Wort und seinen gefälligen Rhythmus für das Ohr mit den Darstellungen durch Linien und Farben für das Auge, indem man das Reizende hervorhob und die Phantasie mit schmeichlerischen Bildern sinnlichen Genießens und sanften Behagens ergötzte.

In Italien gab noch im 15. Jahrhundert Sannazaro, den wir bereits als einen Meister der neulateinischen Dichtung kennen gelernt, durch seine Arcadia den Ton an. Aus einer umrahmenden Erzählung in Prosa tauchen die gereimten Hirtengesänge hervor, in denen das Gefühl sich ergießt. Noch weht ein Hauch des Platonismus über dem Ganzen, von der Ueppigkeit und Lüsternheit späterer Nachfolger ist er frei; sein Arkadien gilt für einen geweihten Bezirk, wo reine Menschen in einfachen Zuständen leben; als Sincero huldigt er seiner Geliebten unter dem Namen der Hirtin Amaranta in schwärmerischem Preis ihrer Schönheit, und macht uns zum theilnehmenden Genossen seiner Wanderungen, seiner Sehnsucht, seiner Klage über den Tod der Mutter und der Geliebten. Das Gefühl für Sitteneinfalt, der warme Glanz der über die Naturschilderungen ausgebreitet ist, das lieblich Zarte in den Empfindungen und im sprachlichen Ausdruck, das alles stimmt harmonisch zusammen und bereitete dem Werk seinen großen Erfolg. Während es zahlreiche Nachahmer fand, schilderten andere das Fischer- und Jägerleben bald mit unbefangener Naivetät, bald mit parodistischen Wendungen und einem Anflug von Selbstironie. Zur höfischen Idylle und zum Festspiel führt uns Graf Castiglione hinüber, wenn sein Schäfer Tirsi ins Thal von Urbino als Fremder kommt, und sich über die hier waltende Nymphe und die Hirten und Hirtinnen ihres Gefolges belehren läßt, was dann zur allegorischen Schmeichelei für den Herzog von Urbino, seine Gelehrten und den Kreis holder Frauen wird.

Wir besitzen Hunderte von Schäferspielen, die bei festlichem Anlaß in prachtvoller Ausstattung mit Musikbegleitung, mit Gesang von Liedern und Chören an den vielen kleinen Höfen Italiens

aufgeführt wurden. Der empfindsam schmachtende, edel denkende Hirt und der Störenfried mit lustigen Neckereien oder bösen Streichen waren stehende Figuren. Die Verherrlichung eines Brautpaares, die Verkündigung fürstlichen Preises zur Feier eines Namenstages und dergleichen bot den Anlaß, und wie starke Farben der Schmeichelei die großen Herren, geistliche wie weltliche, vertrugen, wie eifersüchtig sie waren daß ein namhafter Dichter, dem sie freie Muße gewährten, ihnen nicht entging, bis er den Zoll des versificirten Lobes entrichtet, das erfahren wir selbst aus Ariosto's Rasendem Roland und aus dem tragischen Geschick Torquato Tasso's, des jugendlichen Dichters, der im Glanz der aufgehenden Ruhmessonne und der Frauengunst das Hirtendrama in seinem Aminta zur glücklichsten Blüte brachte. Aminta, ein Enkel von Paris, liebt die Nymphe Sylvia, eine Enkelin des Po, aber sie ist kalt und spröde. Vergebens preist ihr Dafne die Allgewalt und das Glück der Liebe, während Tirsi den verzweifelnden Liebhaber zu trösten sucht. Tirsi ist die Maske des Dichters selbst, und indem er seine Geschichte erzählt, hat er Gelegenheit genug dem Hof von Ferrara und seinen Damen feines Lob zu spenden und auf Gegner satirische Seitenblicke zu werfen. Aminta soll Sylvia im Bad überraschen, aber findet sie nackt an einen Baum gebunden von einem Satyr; er befreit sie und verfolgt diesen, während sie entflieht. Man findet ihre Lanze, ihren Schleier bei Wölfen im Wald, Aminta glaubt sie von ihnen zerrissen und sucht in den Wellen den Tod, als die Nymphe kommt ihn zu retten und zu beglücken. Sehnsucht, Schmerz und Wonne der Liebe ist von Tasso mit lyrischem Schwung in melodischen Ergüssen ausgesprochen, und alles dabei mit dem Reiz und der Zartheit behandelt die ein italienischer Musenhof verlangt; glänzende Bilder und Gedanken aus alten Dichtern erscheinen wie die duftigen Blüten dieses romantischen Zaubergartens, so sind sie eingetaucht in die schwärmerische Innigkeit der Gefühle; die Sprache ist voll des reinsten Wohllauts. Nur dürfen wir freilich keine realistischen Hirten, keine einfachen Naturklänge erwarten; alle Personen reden im Stil der Kunstlyrik und die Gedanken funkeln in zierlicher Fassung gleich geschliffenen Edelsteinen. Ein Gesang der Hirten feiert das goldene Zeitalter, den Einklang von Trieb und Pflicht, von Sinnenfreude und Sitte, gegenüber den conventionellen Formen der Ehre, welche der Natur Gewalt anthun und den Genuß verkümmern; es sind die berühmten Worte

die auch Goethe seinen Tasso im Gespräch mit der Prinzessin wiederholen läßt:

O sel'ge Zeit und golden! —
Nicht weil da Flüsse quollen
Von Milch, und Baum und Busch von Honig träuften,
Aufsproßten Blütendolden
Aus ungepflügten Schollen,
Und ohne Gall' und Gift die Schlangen schweiften,
Weil keine Wolken streiften
Verschleiernd um die Sonne,
In einem ew'gen Lenze
Stets frisch erblühter Kränze
Das Licht des Himmels lachte lauter Wonne,
Nach fernen Meergestaden
Kein Segler fuhr, krieg- oder frachtbeladen: —

Nein, golden weil der leere
Nam' ohne Sinn und Wesen,
Dies Götzenbild des Wahns, der Nichtigkeiten,
Dies was hernach als Ehre
Ein blind Geschlecht erlesen
Gewaltsam wider die Natur zu streiten,
Noch nicht die Süßigkeiten
Unschuldig reiner Liebe
Vergällt mit bittern Schmerzen
Den jugendfrohen Herzen;
Sie folgten frei der Neigung holdem Triebe,
Weil ein Gesetz die Welt
Beglückend band: Erlaubt ist was gefällt!

Den Spruch, den Goethe's Prinzessin diesem Wort erwidert, „erlaubt ist was sich ziemt“, hatte bereits Guarini in seinem Treuen Hirten dem Gedanken Tasso's entgegengestellt: Gefallen darf nur was erlaubt ist. Der Pastor fido verdankt seinen Ursprung dem Wetteifer mit dem Aminta, den Guarini theils nachahmt, theils überbieten will. Er nennt sein Stück eine Tragikomödie, er reiht ernste leidenschaftliche Scenen an idyllisch heitere, flicht mancherlei Intriguen durcheinander, setzt aber eine etwas überladende Künstlichkeit in der Sprache wie im Bau des Ganzen an die Stelle der einfach schönen Natur. Gedanken funkeln wie Diamanten, und Perlen anmuthiger Lyrik schmücken die Rede. Die rhythmisch bewegten reimdurchklungenen Verse wirken wie Musik. Aber die Hirten des Alterthums sprechen wie moderne

Schöngeister. Neben die schmeichlerischen Glanzlichter setzt Guarini die satirischen Reflexe, wie er denn sein Leben lang aus dem Hofdienst in die Freiheit herausstrebte und doch immer wieder die goldenen Ketten nicht lassen konnte. Die Italiener preisen ihn als den Poeten des Kusses, und hier haben wir im Einzelnen einen Vergleich mit Tasso, der zugleich fürs Ganze gilt. Tasso läßt seinen Aminta berichten wie auf grüner Au eine Biene um die Rosenwange der Phillis schwärmte, sie für eine Blume nahm, anflog und stach; da nahte Silvia's Lippe der Schmerzensstelle, Zaubersprüche flüsternd, und ihr Mund heilt was er berührt. Aminta wird bald darauf in die Lippe gestochen und fleht um Heilung, die ihm gewährt wird:

So süß entsaugen Bienen
Den Honig keiner Blum', als ich ihn sog
Aus jenen frischen Rosen;
Wenn gleich die glühenden Küsse
Nach feuchtem Labsal lechzend,
Von Furcht und Scham gezügelt
Nur leisere Berührung
Und minder kühne wagten.
Doch während jene Mischung
Von Gift und Süße heimlich
Und sanft mir in das Herz drang,
Empfand ich solch Entzücken,
Daß ich mich stellt' als sei noch immer nicht
Der herbe Schmerz gewichen;
So kams denn daß sie mehrmals
Den Zauber wiederholte.

Dies liebliche Motiv nahm Tasso aus einem idyllischen Roman der Alexandrinerzeit, Klitophon und Leukippe von Achilles Tatius (II, 619). Guarini hält sich ihn zu überbieten an Theokrit, welcher des Kußwettspieles gedenkt das die Megarer zu Ehren ihres Gastfreundes Diokles eingerichtet:

Ihm um das Grabmal stets versammeln sich, hebet der Lenz an,
Jünglinge, eifrig bemüht Siegpreis zu gewinnen im Wettkuß.
Wer holdseliger nun anheftete Lippen an Lippen
Schwer mit Kränzen behängt hinwandelt er heim zu der Mutter.

Die schöne Amarillis ist von Arkadien gekommen, Mirtill liebt sie und noch ganz jugendzart mischt er sich als Mädchen verkleidet

unter die Mädchen. Die wollen den Kußwettstreit der Männer auch einmal probiren; Richterin sei wer den kußlichsten reizendsten Mund hat; das ist Amarillis. Jede nach dem Los geht nun hin um ihre Lippen auf dem seligen Probirstein der Anmuth zu versuchen. Mirtill's ganze Seele schwebt auf seinem Munde, all sein Gefühl fließt in einen Punkt zusammen und wird zum Kuß. Seine Glieder zittern vor dem Raub den er begehen will, aber ihr heiteres Lächeln richtet ihn auf. So lange der Druck seines Kusses die geküßten Lippen schließt, empfindet er nur lautere Süßigkeit; als sie aber wieder küßt, da fühlt er den Stachel der Liebesbiene im Herzen sanft und tödlich. Sie reicht ihm den Kranz, der ihm auf der Stirne brennt; er setzt ihn der Geliebten auf, sie reicht ihm die Blumen aus ihren Locken, die er noch trägt zum schmerzlich holden Angedenken. Die Hirten singen: der Kuß ist todt der nicht erwidert wird.

> Nur dann wenn Mund an Mund sich schmiegt,
> Der süße Pfeil von Amors Sehne
> Nach Einem Punkt in beiden Herzen fliegt,
> Wenn der empfangne Kuß die Schöne
> Wie der den selbst sie gibt, vergnügt,
> Wenn beider Wonne gleich sich wiegt,
> Da küssen sich die Seelen und mit ihnen
> Ziehn Lebensgeister in die küssenden Rubinen,
> Und quillt in sel'gem Lustergüß
> In jedes Herz des andern Ueberfluß,
> Und wird wie es verborgen war
> Ein süßestes Geheimniß offenbar.

Italien stand dadurch an der Spitze der gebildeten Welt daß es zuerst Kunst und Literatur nach antiken Mustern gepflegt und geübt; ja das Alterthum hatte zunächst weniger unmittelbar als durch seine Abspiegelung in der italienischen Renaissancepoesie seinen Einfluß auf die andern Völker. Italien war ihnen die hohe Schule des Geschmacks, und die dort gewonnenen Formen und Ausdrucksweisen verbreiteten sich über Europa, Nacheiferung erweckend. So vertauschten spanische Dichter, die in der Jugend nationale Romanzen und Lieder gesungen, im reifern Alter diese mit Sonetten und Canzonen, wie Boscan Almogaver, der durch sein Reich der Liebe auch die Octaven in sein Vaterland einführte, dann poetische Episteln im Sinne des Horaz verfaßte. Sein Freund Garcilaso am Anfang des 16. Jahrhunderts war

als Soldat ebenso tapfer wie als Poet zierlich zart. Wenn Encina's Hirtenspiele zu den Anfängen des nationalen Dramas gehören, und sich aus den Misterien entwickelten, so waren seine Eklogen ganz nach italienischem Muster, aber von großer Vortrefflichkeit, indem er das romantische Gefühl in der geschlossenen Form, in der maßvollen Anmuth aussprach, welche die nachmittelalterliche Welt von den Griechen und Römern lernte. Seine Zeitgenossen nennen ihn den Fürsten der spanischen Poesie. In gleichem Sinne, aber nach dem Inhalt auf das Große, auf ernste Gedanken und patriotische Gefühle gerichtet, und in der Form den ungestümen Schwung zu stolzer Würde zügelnd dichteten Ponce de Leon und Hernando de Herrera ihre Oden im Canzonenstil. Villegas tändelte in graziösen Liedchen nach Art des Anakreon der Alexandriner. Die Hirtendichtung fand in zwei Portugiesen ihre Meister. Saa de Miranda ward der Theokrit seiner Nation, und Montemayor schrieb den berühmtesten und gefeiltesten Schäferroman Diana in jener wohlgewählten wohlgeglätteten Prosa, die aber oft durch seelenvoll zärtliche Gedichte unterbrochen wird Sehnen und Hoffen der Liebenden und Leidenden rhythmisch auszuhauchen. Gaspar Gil Polo erweiterte das Buch in seiner Verliebten Diana. Es ward in allen Ländern nachgeahmt und übte seinen Einfluß auf jene zierlich formale Stilbildung bis zu unserm Geßner hin. Selbst Cervantes begann seine Dichterlaufbahn mit der Galathea, und stellte der steifen Hofetikette, dem hohlen Prunk der vornehmen Welt, dem unruhigen Jagen nach Geld und Glanz die Bilder eines in sich befriedigten einfachen Lebens in seinen naturwahren innigen Empfindungen, in seinen unverkünstelten Formen des Verkehrs und der Sitte gegenüber. Es überrascht uns daß in der Zeit wo der Kampf der Geschichte mit Feuer und Schwert geführt worden ist, auch wirkliche Dichter, nicht blos Phrasendrechsler, diese sanften Schalmeitöne erklingen lassen; aber die Muse flüchtet vor dem staatlichen und kirchlichen Despotismus in solche friedlich stille Regionen, und läßt den eingezwängten geknechteten Zuständen den Traum einer lieblich milden Freiheit zum Troste dienen.

In England fand der Humanismus seit Anfang des 16. Jahrhunderts durch Thomas Morus seine Pflege, und gleichzeitig übten sich Graf Surray und Thomas Wyat in Uebersetzungen antiker Dichter und in der Nachahmung Petrarkischer Liebessonette. Solche wurden mit ihren zugespitzten Antithesen und witzig zierlichen Rede-

wendungen förmliche Modesache, und es war Shakespeare der seine Gemüthserlebnisse, seine Gedanken in sie ergoß und dadurch sie ähnlich emporhob wie Michel Angelo, Bruno und Campanella zusammen. Das Volk gewann wie in Deutschland zunächst nicht jenes ausschließliche Wohlgefallen an der Form, sondern die Fülle neuen Inhalts aus Sage und Geschichte wirkte bis in die bürgerlichen Kreise hin anregend und erfreuend, mythologische und historische Anspielungen gingen in die Umgangsprache über, und wenn die Theaterstücke von Shakespeare's Zeitgenossen davon wimmeln, während er auch hier ermäßigend wirkte, so zeigt das wie die Dichter auf das Verständniß des Publikums rechnen konnten. Besuchte die Königin den Landsitz eines Großen, so ward sie an der Schwelle von Penaten begrüßt, von Mercur ins Innere geleitet; Tritonen und Nereiden schwammen in den Teichen, Waldnymphen belebten die Gebüsche, die Diener waren im Park als Satyrn gekleidet, und Diana lud Elisabeth zur Jagd nach dem Wald, wo kein Aktäon ihre Keuschheit bedrohen werde. Die Wandteppiche ihrer Zimmer waren mit der Geschichte des Aeneas geschmückt, und die Conditoren bildeten für ihren Tisch ovidische Verwandlungen in Zucker ab. Ihr Minister Philipp Sidney, als Krieger muthvoll, als Staatsmann weltklug, als Mensch liebenswürdig, dichtete Sonette auf seine Geliebte und schrieb nach Sannazar's und Montemayor's Vorgang auch eine Arkadia im Wechsel von Vers und Prosa und im italienischen Geschmack, dessen blumige Redeweise zum Ton der feinen Gesellschaft ward, Euphuismus genannt nach John Lily, dessen Euphues, der Wohlgebildete, einen Mann nach der Mode darstellt, welcher sich stets in bilderreichen, witzigen, geschmückten und verschnörkelten Redewendungen ergeht. — Thomas Heywood sagte: „Wenn wir ein Pastoral aufführen, so zeigen wir die harmlose Liebe von Schäfern in verschiedener Weise moralisirt, indem wir den Unterschied darstellen zwischen der List der Stadt und der Unschuld des Schäferkleides.“ Shakespeare, der aus dem Schäferromane Rosalinde von Thomas Lodge sein köstliches Wie es euch gefällt herausgestaltete und in das Wintermärchen ein reizendes Idyll einlegte, war in seiner Lebensansicht darüber hinaus daß Kleid, Stand, Umgebung das Glück ausmache oder die Tugend gebe, er wußte Natur und Cultur zugleich zu würdigen wie der homerische Zeus vom Ida auf den Kampf der Troer und Achäer und auf das stillfriedliche Dasein der von Milch sich nährenden Hippemolchen blickt, und ließ den

Narren Probstein sagen: „An und für sich betrachtet ist das Schäferleben ein gutes Leben, aber in Betracht daß es ein Schäferleben ist taugt es nichts. In Betracht daß es einsam ist mag ich es wol leiden, aber in Betracht daß es stille ist ist es ein erbärmliches Leben. Ferner in Betracht daß es auf dem Lande ist steht es mir an, aber in Betracht daß es nicht am Hofe ist wird es langweilig. Insofern es ein mäßiges Leben ist, seht ihr, ist es nach meinem Sinn, aber insofern es nicht reichlicher dabei zugeht, streitet es gegen meine Neigung." Darin liegt im Ernst die beste Kritik dieser ganzen Dichtart. Sie ist einseitig, sie ruft den Geist nicht in Waffen, und wenn sie aufhört naiv zu sein, so vermag der Parfum des Salons den Duft von Wald und Wiese dem gesunden Sinne nicht zu ersetzen.

Frankreich hatte in Franz I. einen König von persönlicher Ritterlichkeit, der aber um die mittelalterlich feudale Macht der Barone seiner monarchischen Gewalt unterzuordnen sich von der Romantik abwandte und die classischen Studien pflegte um die Nation zu einer neuen Bildung hinzuleiten. Die Ritterromane traten zurück hinter die Novellen, welche nach Boccaccio's Muster Eingang fanden; Margareta von Valois, die Gemahlin Heinrich's II. von Navarra, glänzte selbst in Erzählungen die zwischen Frömmelei und Lüsternheit hin- und herschillern. Seit Graf d'Urfé in seiner Astree den Montemayor nachgeahmt, ward auch Frankreich von eleganten Schäferromanen überschwemmt. Zwar regte sich der volksthümliche gallische Geist in seiner unverwüstlichen Frische, und jene leichtere Plauderei in witziger Lebensauffassung, wie sie Villon angeschlagen, kam durch Marot, den Kammerdiener von Franz I., an den Hof. Aber all diese Richtungen wurden durch den romanischen Sinn verdunkelt, der nun durch die Gelehrsamkeit mit jener verständigen Formenstrenge zur Herrschaft kam, welche eine unbedingte Nachahmung der Alten forderte und sie an die Stelle der nationalen Erinnerungen, ja der christlichen Lebensansichten setzte, oder wenigstens überall maßgebend machte. Scaliger's Poetik trug ihre Frucht, die Uebersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen vermehrten sich von Tag zu Tag, Dichter und Dichterinnen bildeten sich nach ihnen, und der französische Horaz oder Ovid, die französische Sappho zu heißen galt für die größte Ehre. Zwar an der getreuen Nachbildung der antiken Versmaße hinderte die quantitätlose Sprache; dafür künstelte man Sonette und Canzonen. An der

Spitze dieser Schule glänzt das sogenannte Siebengestirn oder die Plejade, und hier war wieder Ronsard (1524—85) das unbestrittene Haupt. Er hieß der Dichterfürst, und stand als Fürstendichter, als Lobsänger vornehmer Damen, als Zögling und Lobredner der Gelehrten im größten Ansehen; sein Ruhm erhöhte wieder den Werth seiner Verse in den Augen derer die er damit ehrte. Er machte die Poesie höfisch und gelehrt zugleich, ja in Wortbildungen und Constructionen that er der französischen Sprache Gewalt an um sie nach lateinischem und griechischem Muster umzubilden. Wenn Ronsard den Nordwind le chasse-nue, l'esbransle-rocher, l'irrite-mer nannte, so lag das weit weniger im Geist des Französischen, während die Kraft des Deutschen in solchen dichterischen Zusammensetzungen einen frischen Trieb entfaltete, als Ronsard's Nachahmer Opitz jene Worte wiedergab mit Wolkentreiber, Felsenstürzer, Meeraufreizer. Ausdrücke aus den alten Sprachen, aus dem Spanischen oder Italienischen überschwemmten neben den gezierten Redeschnörkeln das Französische, und gaben ihm in der Barockezeit ein recht barockes Ansehen, von dem es sich zwar bald reinigte, doch nicht ohne an naiver Jugendfrische unter akademischer rationaler Glätte einzubüßen. — Man nannte den Ronsard Frankreichs Pindar; durch eine Franciade wollte er auch sein Vergil werden, durch Liebesgedichte sein Petrarka. Jodelle, Antoine de Baïf und Joachim Dubellay schimmerten neben ihm in dem matten erborgten Licht der Nachahmung, der schulgerechten Verseverfertigerei, in welcher die Phantasie und die originale Schöpferkraft durch die Kenntniß der Regel ersetzt werden soll. Diese ward auch damals schon von dem antiken Drama abstrahirt und neben den Uebersetzungen entstanden Nachbildungen, in denen Dido oder Kleopatra bereits im Geleite des Chors den Musen Corneille's und Racine's voranwandelte.

B. Das romantische Kunstepos. Bojardo und Ariosto. Tasso. Camoens.

Auch das moderne Italien hat kein nationales Epos entwickelt; das Heroenalter der neuern Zeit, die Völkerwanderung erschien den romanischen Einwohnern als Zertrümmerung ihrer alten Herrlichkeit, die germanischen Einwanderer aber, Gothen und Lombarden, verschmolzen bald in Sprache und Sitte mit jenen. Doch wenn Karl der Große sich die römische Kaiserkrone aufs Haupt

setzte und im Bunde mit dem Papst das Christenthum ausbreitete, der Schirmherr der Christenheit war, so mochte er den Italienern als nationaler Held erscheinen, und mit Vorliebe griffen sie darum nach den Liedern und Sagen welche die nordfranzösischen und provenzalischen Dichter vortrugen, zumal solche bei der nahen Verwandtschaft der Sprachen verständlich oder leicht anzueignen waren. Ich habe schon III, 2., 165 darauf hingewiesen wie in den Königsgeschlechtern von Frankreich, reali di Francia, in Italien ein Sammelwerk entstanden, das wieder dort den Dichtern neben Turpin's Chronik zur Quelle diente. Zwei Dichtungen des spätern Mittelalters, Buovo d'Antona, la Spagna behandelten einzelne Partien daraus, die Abenteuer eines der ältern Helden und den Stoff des Rolandliedes in treuherziger Weise. Indeß da die Bänkelsänger diese Erzählungen zur Belustigung des Volks vortrugen, da sie an keinen altehrwürdigen Stoff gebunden waren, so drang der Sinn für das Burleske und heiter Ergötzliche gar bald ein, und wenn der Erzähler mit einem Gebet sein Tagewerk begonnen hatte, so schloß er es mit der Erklärung daß er nun müd und durstig eines guten Trunkes bedürfe. Und so fand denn Luigi Pulci, ein Dichter aus dem Kreise Lorenzo's von Medici, die Anlage zur Mischung des Ernsten und Komischen schon in den Dichtungen vor, die das Volk auf der Straße und dem Markt hörte, als er begann mit überlegenem Geist einen Stoff aus diesem Sagenkreise mit eigenen Erfindungen auszustatten; was zuerst ein geselliger Scherz gewesen ward fortgesetzt und durch ein originelles Werk die Weise angeschlagen in welcher vom antiken Ideale beseelte Männer romantische Stoffe behandelten. Denn wie einst die Römer nach griechischem, so wollten jetzt die Italiener nach römischem Vorgang durchaus ein Epos haben, obwol im Leben kein Heldenthum in der Geschichte waltete, keine Großthaten des Gemeinsinns die Nation begeisterten, sondern der zersetzende Verstand mehr zur Auflösung als zur Begründung der politischen Verhältnisse beitrug, und bereits eine kritische Forschung und Darstellung der Ereignisse der Gegenwart und Vorzeit an die Stelle der Sagenbildung trat. Allerdings hatte man an den Fürstenhöfen eine künstliche Nachblüte des Ritterthums durch die Turniere, deren Theilnehmer Ritter sein sollten; diese Scheingefechte des Hofadels und seinen Verkehr mit den Damen spiegelten die Kampfschilderungen und Liebesabenteuer der Artussagen, aber die Erinnerungen des Alterthums

durchwuchsen die mittelalterliche Ueberlieferung, und die Dichter welche beiden frei gegenüberstanden, knüpften an beide als an eine Phantasiewelt an, welche sie mit freier Lust umformten, zu der sie Neues erfanden. So trat an die Stelle des Ernstes das Spiel der Einbildungskraft zur Unterhaltung, an die Stelle naiver Gläubigkeit, die in der Sache lebt und die Empfindung theilt welche den Stoff beseelt oder erzeugt hat, vielmehr eine skeptische Ironie, kraft welcher die Dichter merken lassen daß sie über dem Stoffe schweben. Engel und Teufel, antike Götter und keltische Feen, Drachen und Riesen, Zauberer und Zwerge treiben ihr Wesen durcheinander, und ihnen allen stellen die Dichter ihre freigeisterischen Betrachtungen gegenüber; wenn Christen und Muhammedaner meinen die Seligkeit hänge von der Glaubensformel ab, wenn der Ritter der Saracenin seine Liebe verweigert und diese dann das Taufwasser fordert um in seinen Armen sich zu ergötzen, so gibt uns der Dichter selbst zu verstehen daß nur der Geist und die Gesinnung uns Heil oder Verdammniß bringen. Die Werke waren auf den stückweisen mündlichen Vortrag in der klangvollen Sprache mit einem leisen Anflug von Komik in Stimme und Geberde berechnet, und wie die Malerei die höchste und tonangebende Kunst Italiens war, so trat das Echtdichterische, die Charakterzeichnung und der Gedanke zurück hinter der Freude an hinreißender Schilderung anziehender Situationen, novellistischer Begebenheiten, die in malerischer Fülle miteinander wechselten; reizende Episoden ersetzten den Eindruck des Großen und Erhebenden, den das Epos sonst als Ganzes macht.

Pulci nahm den Roland, Rinald, Olivier mit ihren Abenteuern aus der Karlsage, stellte aber in den Mittelpunkt den von ihm erfundenen Riesen Morgante, nach dem er das Epos betitelte. Ungeschlacht, aber bieder und treuherzig schließt dieser an Roland sich an, und wir erkennen in seinem wohl ausgeführten Bilde die rohe, aber gesunde Kraft des Volks, die einem Höhern sich unterordnet und das Rechte will und thut. Wie er mit seinem Glockenschwengel dreinhaut und selbst den Teufel nicht fürchtet, sondern bei der Gurgel packt, und dem Minos den Schwanz, dem Charon den Bart ausreißen, den Phlegethon auf einen Schluck austrinken möchte, wie er mit Pfeilen gespickt gleich einem Stachelschwein aus der Schlacht kommt, das streift stets ans Possenhafte und ist doch innerlich tüchtig, sodaß es bald mit den zwecklosen Abenteuern der Ritter, bald mit der blos rohsinnlichen, gefräßigen

und lasterhaft frechen Natur im Riesen Margutte contrastirt und einen echt humoristischen Eindruck macht. Pulci berichtet von Tapferkeit, Edelmuth, Rittersitte ohne sie anzuzweifeln, er scheint alles gläubig zu erzählen, aber wie er das Ernste und das Lächerliche mischt, so zeigen seine Betrachtungen den Geist und die Bildung der neuen Zeit, und wenn er die Erzählungen, in denen seine Laune zur Unterhaltung der Hörer scherzt, mit feierlichem Anklang an Gesänge und Gebete der Kirche eröffnet, so spürt man leicht den Schalk der sich auch damit belustigt, auch dies nur für ein Kunstmittel zu komischen Effecten nimmt. So fängt er einen Gesang mit dem Gebet an: O höchster Jupiter, für uns gekreuzigt! Am Schluß entläßt er das Publikum mit dem Spruch: Der Engel Gottes halt' euch fest beim Schopfe!

Der Musensitz für die Ausbildung des romantischen Kunstepos ward der Hof von Ferrara. Dort hatte schon der mit dem Namen des Blinden (Cieco) benannte Dichter ein buntes und planloses Gewebe von Scenen des Kampfes und der sinnlichen Liebe in der Mischung heidnischer und christlicher Elemente entworfen, als er seinen Mambriano verfaßte. Der Graf von Scandiano aber, Bojardo (1430—94), nahm die Aufgabe ernster und größer. Selbst ritterlichen Sinnes und zugleich in der Schule der Alten gebildet strebte er ein großes Ganzes an; der geschichtliche Kampf der Christen und Muhammedaner, dem das Vordrängen der Türken im Osten ja eine neue Bedeutung gab, sollte der feste Kern sein, um welchen sich die Ranken der Abenteuer schlingen, die das irrende Ritterthum mit sich brachte. Wenn in der Karlsage der Glaubenseifer, in den Artusdichtungen die Liebe das Motiv war, so wollte er in seinem Verliebten Roland beides verschmelzen: aus Liebe sollte nun auch Roland, der Held von Roncewall, in die Strudel des wechselreichen Lebens hineingerissen werden. Bojardo gebot über die Sagenfülle des Mittelalters und schaltete frei mit ihr; er verwerthete den Stoff wie es ihm beliebte bald zu ernstem, bald zu heiterm Zweck, indem er die Komik aus der Sache entband statt über diese selbst zu scherzen; er nahm die Ueberlieferung zum Ausgangspunkt seiner eigenen Erfindungen, und fügte die Gestalten der antiken Mythe mit gleicher Freiheit ein. Allerdings wird auch bei ihm der einfache Plan von den Episoden überwuchert, und er sucht uns durch deren Mannichfaltigkeit zu ergötzen, aber er versteht dann auch die Fäden ineinanderzuschlingen, zu verknüpfen, die Helden zu gemeinsamen Unter-

nehmungen zusammenzubringen. Er macht die Liebe zur Triebfeder der Thaten, entwickelt aber die Begebenheiten nicht aus den Charakteren so daß diese in ihnen ihr Wesen entfalteten, sondern läßt äußere Anlässe und Zufälle walten, und schreibt Wunderquellen und Zauberern die Wirkungen zu, die eigentlich der Dichter aus der Eigenthümlichkeit des Gemüths und dessen Kämpfen mit sich selbst und mit der Welt herleiten soll. Allerdings legt er uns eine allegorische Deutung der Wunder nahe, und weiß das Uebertriebene und Unglaubliche ironisch aufzulösen; aber er ist mit seinem eigenen Gefühl bei seinem Stoffe, und überrascht uns oft durch ergreifend schöne Züge einfacher Naturwahrheit im Gewirre der Fabelei einer phantastischen Welt. Er strebte mit künstlerischem Bewußtsein ein Ganzes an, aber die riesige Anlage des Werks ward nur zum Theil ausgeführt; im 69. Gesang brach er ab mit dem Ausruf daß er Italien durch den Einfall der Franzosen in Flammen sehe und darum nicht fortfahren könne; der Tod ereilte ihn ehe er sein Versprechen erfüllen konnte:

Dereinst mit besserem Reim und höherem Klange
Sing' ich der Schlachten und der Liebe Glut;
Nicht immer wird von grauser Zeiten Drange
Geraubt mir werden Geisteskraft und Muth;
Allein für jetzt ist's aus mit dem Gesange,
Und all mein Sinnen kommt mir nicht zugut,
Da ich vernehm' Italiens laute Klagen;
Nicht singen kann ich, kaum zu seufzen wagen,

Bekanntlich hat Ariost den Rasenden Roland an den Verliebten angeknüpft. Er setzte dessen Charaktere und Erfindungen voraus, und ergoß als ein großer Maler über das Gebäude, das ein architektonischer Geist in staunenswürdigen Maßen entworfen hatte, seine prangenden Bilder; aber er that es weit mehr im modernen Geist. Beide Dichtungen sind ein Januskopf, aber Bojardo's Augen lassen die Blüte und Denkweise des Mittelalters wiederglänzen, während Ariost in die neue Zeit hineinschaut.

Den Kampf der Christen und Saracenen leitet Bojardo dadurch ein daß König Gradasso Rinaldo's Roß Bajard und Roland's Schwert Durindana haben will, weshalb er mit einem Heer in Frankreich einbricht, wo kurz vorher die schöne Angelika aus Asien erschienen war und sich dem zum Lohne verheißen hatte der ihren Bruder besiege. Doch als dieser gefallen, entflieht sie, und die Helden Karl's, vor allen Roland und Rinald, folgen ihr

nach; der Trunk aus einem Zauberquell im Ardennerwald entzündet ihre Liebe für Rinald, den eine andere Quelle mit Haß gegen sie erfüllt. Rinald von ihr verfolgt und Roland sie suchend haben nun eine Menge Abenteuer zu bestehen; doch auf die Kunde daß Angelika's Hauptstadt von einem verschmähten tartarischen Liebhaber belagert werde, versteht der Dichter seine christlichen Helden dort zum Entsatz zusammenzubringen, während Karl ohne seine Paladine gefangen, aber durch Astolf befreit wird. Dieser ist im Besitz eines Goldspeers, dessen Berührung stets den Gegner vom Pferde wirft; er weiß das aber nicht und verwundert sich selbst über die glücklichen Kämpfe die er seitdem besteht. Nach Roland's Abenteuern im Feenreich, in das Angelika ihn sendet, nimmt er sie mit nach Europa. Dorthin bricht auch Agramant gegen Karl auf, und in seinem Heer ist der unbändige Radomont, der Ahnherr aller Radomontaden. Aber ihrem Zug ist nur dann Erfolg verheißen wenn der junge Rüdiger dabei sei, den der Zauberer Atlas behütet, weil ihm die Bekehrung zum Christenthum und ein früher Tod bevorstehe, wenn er in den Kampf ziehe. Doch mit Hülfe eines Zauberrings der Angelika, welchen Brunell sammt Roland's Schwert und Horn gestohlen hat, gelingt es Rüdigern zu holen. Angelika und Rinald trinken indeß aus den andern Quellen, sodaß er jetzt sie besitzen will, und Karl verheißt sie dem der im Krieg das Beste thun werde. Rüdiger und Bradamante, Rinald's heldenhafte Schwester, entbrennen in Liebe füreinander; sie haben im Kampf einander bewundern gelernt, da nimmt sie den Helm ab:

Lang aufgelöst fiel da das Haar der Kühnen
Herab; es glänzt' in goldnem Farbenschein;
Ein zartes Wesen lag in ihren Mienen,
Doch mischten Muth sich und Gesundheit drein,
Mund, Nase, Wimpern, alle Züge schienen
Gemalt von Amor's eigner Hand zu sein;
Doch ihrer Augen süß lebendig Licht
Wär' unbeschreiblich, und ich schildr' es nicht.

Beim Anblick dieser englischen Geberde
Blieb scheu und regungslos der Paladin,
Und fühlt' sein Herz erzittern als verzehrte
Ein Feuer in des Busens Tiefen ihn;
Nicht weiß der Jüngling mehr was aus ihm werde,
Fast will die Sprach' ihm von den Lippen fliehn:

Er, dem vor der behelmten Maid nicht graute,
Steht nun verwirrt, da er ins Aug' ihr schaute.

Bojardo hat den Plan schon so angelegt daß aus der endlichen Bekehrung Rüdiger's und seiner Vermählung mit Bradamante das Haus Este entspringen sollte, und indem Ariost seinen Faden aufnahm machte er dies zum Mittelpunkt seines Rasenden Roland.

Der Vater dieses Dichters hatte ansehnliche Staatsämter in Ferrara bekleidet und hoffte daß der reichbegabte Sohn ihm darin folgen werde; er bestimmte ihn zum Studium der Rechte, aber der junge Ludwig las lieber die Dichter, und als ihm der Vater einmal eine Strafrede hielt, hörte er mit ruhiger Gelassenheit zu, denn er brauchte gerade eine solche Scene in einem Lustspiel an dem er arbeitete. Er trat in die Dienste Hippolyt's von Este, der schon im dreizehnten Jahre Cardinal geworden und herrschsüchtigen Sinnes alles für seine Zwecke zu verwerthen strebte, während Ariost vor allem sich selber leben, Muße haben, persönliche Freiheit auch in der Liebe nicht missen wollte. So klagte er denn, wenn der Cardinal ihn bald als Gesellschafter, bald als Geschäftsträger in Anspruch nahm, und als derselbe für den Rasenden Roland weder viel Beifall noch die gewünschte unabhängige Stellung oder fette Pfründe ihm gewährte, brach er mit ihm. Nach dem Vorgang eines Horazischen Füchsleins verglich er sich einem Esel, der hungerig und mager durch eine Mauerspalte in eine Kornkammer geschlüpft, dann satt und wohlgenährt nicht wieder zurückkonnte und sich gefangen sah:

Glaubt jener heil'ge Cardinal durch Gaben
Mich ihm erkauft zum Dienst der Sklaverei,
So irrt er sehr; er soll sie wiederhaben;
Er nehme sie, und ich bin wieder frei.

Er knüpfte bei den Mediceern an, ward aber dann von Herzog Alfons I. zum Statthalter der Provinz Garfagnana ernannt, bald darauf indeß nach Ferrara gezogen, als dort das Theater in Aufnahme kam. Hier wirkte Ariost als Intendant und Dichter zugleich, hier war er in seinem Elemente, bis er dann in selbstgebautem Hause noch einige Jahre sein eigener Herr sein und seiner epischen Dichtung die vollendende Feile geben konnte. Er lebte von 1474—1533.

Nach mehrern andern Entwürfen beschloß Ariost das gewaltige Bruchstück Bojardo's zur Voraussetzung seines Gedichts zu nehmen und sowol das Haus Este durch die Liebesgeschichte von Rüdiger und Bradamante, den angeblichen Ahnen desselben, zu verherrlichen, als auch die Beziehungen zwischen Angelika, Roland und Rinald zu Ende zu führen und überhaupt die dort angelegten Fäden fortzuspinnen oder neue Erfindungen einzuflechten, je nachdem es der heitern Laune seines Dichtergemüths zusagte oder den künstlerischen Zwecken angemessen war. Denn der Sohn einer neuen Zeit steht er dem mittelalterlichen Stoff mit voller Freiheit gegenüber, und faßt das irrende Ritterthum nicht wie eine gediegene gewichtige Wirklichkeit, sondern wie eine leicht hingaukelnde Phantasiewelt auf, die er um so menschlicher betrachtet je übernatürlicher sie erscheint, die er mit ironischem Scherze beleuchtet, wenn sie die Miene des Ernstes annimmt, und die er zugleich doch zu einem reizenden Spiegelbilde der damaligen höfischen Nachblüte der Ritterlichkeit in der vornehmen Gesellschaft macht, wie diese ohne tiefere religiöse oder patriotische Gedanken und Bestrebungen in zweck- oder gefahrlosen Turnieren einen Scheinruhm und in galanten Abenteuern sinnliche Genüsse sucht und findet. Ariost ist classisch durch den Ton der Darstellung den er für diese Weltauffassung anschlägt; ein heiterer Humor, eine anmuthige Nachlässigkeit läßt nichts Trockenes oder Schweres bestehen, sondern alles zu behaglicher Unterhaltung der Hörer in leichtem Fluß, im Spiele der Einbildungskraft vorüberziehen. Hat Bojardo die erste Erfindung und Gewalt über das Massenhafte voraus und hören wir bei ihm noch mehr den breiten Strom des Epos rauschen, so übertrifft ihn Ariost durch geistvolle Behandlung des Einzelnen, durch das prangende Colorit und den nie versiegenden Reiz wechselvoller Episoden, durch feine Bildung des Sinnes wie der Sprache, die sich niemals zu Erzählungen verirrt welche er selbst als gemein oder niedrig bezeichnen müßte, so keck und übermüthig auch seine Laune das sinnlich Reizende mit Vorliebe in Scene setzt. Allerdings ist der Rasende Roland mehr ein bunter Blumenkranz ineinander geflochtener Novellen als ein Epos, und die Mannichfaltigkeit überwuchert die Einheit, welche mehr in der gleichmäßigen Stimmung als in der zusammenhängenden Handlung des Ganzen liegt; gleich versificirten Novellen muthen die gelungensten Episoden des Gedichtes von Ariodant und Ginevra, von Isabella und Zerbin uns an, und Novellen moderner

Art werden gelegentlich erzählt. Doch ist in Radomont's Erstürmung von Paris auch eine Meisterschaft ernster Schlachtschilderung sichtbar, die den vielen Zweikämpfen durchaus die Wage hält, und ein doppelter Faden bindet die 46 Gesänge doch zusammen, Roland's Liebesraserei und Genesung und das Geschick von Rüdiger und Bradamante.

Ariost läßt die Angelika, welche bei Bojardo zuletzt dem bestimmt wird der im Saracenenkampf sich am tapfersten bewähre, alsbald am Anfang seines Gedichts wieder entspringen; Roland, Rinald und andere setzen ihr nach und werden dadurch wie sie selbst in mancherlei Abenteuer verflochten. Endlich nimmt sie sich des verwundeten Medor an, heilt ihn und schenkt ihm ihre Liebe, den Genuß ihrer Jugendblüte in idyllischer Waldeinsamkeit. Als beide nach dem Orient von dannen gezogen sind, kommt Roland nach der Grotte und dem Hain, wo ihre Namenszüge das Glück verkünden das sie genossen, und darüber verfällt er in Wuth gegen die Bäume wie gegen die Hirten, die jener ihm versagten Wonne Zeugen waren. Mannichfach taucht er hier und da in andern Geschichten mit seinem Rasen auf, es ist ergreifend echt geschildert, namentlich auch wie er noch einmal Angelika und Medor begegnet, ihr Roß erhascht, es zu Tode reitet und es dann nachschleift, auf der Schulter fortschleppt ohne zu gewahren daß es todt ist. Dann aber ist es einer der glänzendsten Einfälle Ariost's daß er den Astolf auf seinem Flügelpferde sich zum Mond aufschwingen läßt um in einer Flasche den Verstand Roland's herabzuholen; der wilde Recke wird endlich wie ein Stier eingefangen, und nachdem er dann aus der Flasche geathmet, kommt er wieder zur Besinnung, und ist wieder der frühere Held für Glauben und Vaterland. Im Mond aber fand sich der Verstand des irrenden Ritters bei allerhand seltsamen Dingen: da war auch der verflogene Ruhm für unbedeutende Thaten, der Müßiggang der Unwissenden, die Thränen unglücklicher Liebe, Blasbälge welche die luftige Fürstengunst bedeuten, die Schenkung Konstantin's ein stinkender Haufen von verwesten Blüten, Leimruthen die Lockungen der Weiber, Heuschrecken aufgeplatzt von vielem Wind die Lobgedichte, und in Blumen verborgene Ketten die Schmeicheleien die den Großen gezollt wurden. Hier gibt Ariost denen einen Wink die aus den Uebertreibungen seines Preises für das Haus Este und insonderheit für den Cardinal Hippolyt den Schalk nicht herausgehört. Mir ist es vielmehr verwunderlich wie der Cardinal es so ruhig

aufnehmen mochte daß er mit ernster Miene wie ein Alexander und Aristoteles in Einer Person gefeiert, für den schönsten aller Sterblichen ausgegeben ward; und wenn Kassandra auf ein Zelt für Hektor die Geburt seines berühmtesten Nachkommen stickt, auf die Windeln den Namen Hippolyt einzeichnet, und in den andern Bildern dieser als das Muster jeder Tugend, der Günstling jedes Glücks geschildert wird, und wenn dies Zelt nun das Brautlager Rüdiger's und Bradamante's überspannt, so ist doch deutlich genug eins so wahr als das andere.

Rüdiger und Bradamante sind durch ihre Herzen aneinandergebunden, aber der Lauf der Welt mit seinen Zufällen und Misverständnissen hält sie auseinander, bis sie endlich überwinden und zusammenkommen; eine wohlwollende Macht, die Fee Melissa, strebt dies an, aber der Zauberer Atlas wirkt entgegen, weil er weiß daß Rüdiger um seiner Liebe willen Christ werden und in der Jugend sterben wird. Wie Rüdiger aus Atlas' Zauberschloß befreit wird, dessen Flügelroß gewinnt und verliert, wie er Alcina's Lockungen unterliegt und aus ihren Zaubergärten gerettet wird, wie Bradamante sich heldenhaft und treu bewährt, die Liebenden sich verloben, aber nun der Vater Haimon die Tochter dem Kaisersohne von Byzanz zugesagt hat, das zieht durch die ersten vierzig Gesänge sich hin. Jetzt steigert sich unser Herzensantheil, wenn Bradamante der Brunhild gleich von Kaiser Karl sich erbittet daß niemand sie freie den sie im Kampf besiege, und so des fremden Bewerbers ledig zu werden hofft, Rüdiger aber heimlich auszieht um denselben zum Kampf zu fordern. Der Kaisersohn Leo, Rüdiger's Thaten bewundernd ohne ihn zu kennen, rettete den Helden aus dem Gefängniß, in das man den Schlafenden geworfen, und von dem Tode der ihm droht; dafür verlangt er einen Gegendienst, den Rüdiger zusagt, und so soll er in Leo's Rüstung Bradamanten erstreiten. Rüdiger hält Wort, aber mit welchen Gefühlen! Er besiegt zwar die Geliebte nicht, aber auch sie kann ihn nicht niederwerfen, und so wird sie ihm zugesprochen, der für Leo gilt. Doch Leo erkennt aus seiner Verzweiflung die Lage der Dinge, will sich nun an Edelmuth nicht übertreffen lassen, führt Rüdiger vor Karl und Haimon, läßt ihn den Helm abnehmen, und Bradamanten die Hand reichen.

Ariost ist Dichter: er gestaltet alles zu lebendigen Vorgängen, der Strom seiner wohllautenden Octaven bewegt die Gestalten stets in fortschreitenden Handlungen, und wo er beschreibt da ist

doch stets die Schilderung mit der vorrückenden Begebenheit verschmolzen. Indeß ist nirgends klarer als bei ihm zu erkennen daß die Malerei die höchste und die tonangebende Kunst seiner Heimat und seiner Zeit war, denn auch er ist vor allem ein großer Maler, auf sinnliche Schönheit oder schöne Sinnlichkeit gerichtet weiß er durch sein Wort das Bild der Dinge vor unsere Anschauung zu zaubern und verweilt er am liebsten bei der Darlegung einer ansprechenden Situation. Damals ward es sprichwörtlich die Poesie eine redende Malerei, die Malerei eine stumme Dichtkunst zu nennen. Aus Ariost's Schilderung Alcina's haben Italiener Vorschriften für den Zeichner und den Coloristen abgeleitet; Lessing zeigte wie er sich in das Gebiet des bildenden Künstlers begeben, aber zugleich die Schönheit, deren Beschreibung uns kalt lassen würde, in Reiz verwandelt habe; denn Reiz ist Schönheit in Bewegung, und was uns im Gemälde Alcina's gefällt und rührt ist Reiz. Ihre Augen werden nicht blos schwarz und feurig genannt, sie bewegen sich auch langsam und blicken holdselig; Amor schießt aus ihnen seine Pfeile. Ihr Mund entzückt, nicht weil zwei Rosenlippen auserlesene Perlen umschließen, sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird das ein Paradies auf Erden öffnet, weil von hier aus Worte tönen die jedes rauhe Herz erweichen; ihr Busen bezaubert weniger weil Milch und Elfenbein und Aepfel uns seine niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn sanft auf- und niederwallen sehen wie die Welle am Uferrand, wenn ein Zephyrhauch leise das Meer erregt. Angelika an der Klippe läßt uns Ariost mit Rüdiger's Augen sehen, und bringt durch die Bewegung, die er hervorhebt, Leben in die Gestalt.

> Wohl dünkt' ihm sicherlich die nackte Schöne
> Ein Alabaster- oder Marmorbild,
> Das hier an dieser rauhen Felsenlehne
> Des Künstlers kundige Hand dem Blick enthüllt,
> Müßt' er nicht auch zugleich die helle Thräne,
> Wenn zwischen Rosen sie und Lilien quillt,
> Der frischen Aepfel holdes Paar bethauen,
> Das goldne Haar im Wind gefächelt schauen.

Homer geht wie ein Plastiker auf in seinem Werk, Ariost wählt wie ein Maler seinen Standpunkt und läßt uns von demselben aus die Dinge betrachten wie er sie sieht. Er ist subjectiv. Bei ihm entsteht nicht Begebenheit aus Begebenheit, sondern wie in der Seele die Vorstellungen sich hervorrufen, jetzt nach dem

Contraste und jetzt nach der Sympathie, so ordnet er die Gestalten und Begebenheiten, und bricht einen Faden jetzt ab um später ihn wieder aufzunehmen, scheinbar nach Laune, im Grunde aber um der Hörer willen, die er niemals durch Eintönigkeit ermüden, sondern durch bunte Fülle unterhalten und ergötzen will, und nach dem Gesetze der Symmetrie. Echt malerisch ist aber die bunte Fülle des individuellen Lebens und seiner willkürlichen Triebe, sobald die Basis des Ebenmaßes doch durchschimmert. Manchmal sind es auch ideale Zwecke welche die Gegensätze bei Ariost bedingen. Mir wenigstens scheint es nicht zufällig daß beide male nach jenen von Andern erzählten Novellen, welche die Liebestreue bezweifeln, oder eine unersättliche Sinnenlust der Frauen nach der Einleitung von Tausendundeine Nacht und einem italienischen Schwank behaupten, im Fortgang des Gedichtes selbst hier die Isabella folgt, die lieber von der Hand Radomont's sich den Tod erlistet als daß sie seinen Werbungen sich ergibt, dort Flördelise wie sie in Trauer um den Gemahl an seinem Grabe sich verzehrt und stirbt. Durch solche Vertheilung von Licht und Schatten, von Scherz und Ernst wirkt Ariost stimmend auf die Empfindung wie der Maler durch das Colorit, und meisterlich versteht er es alle Farbennuancen in den Ton des Ganzen zu verschmelzen. Seine Subjectivität endlich zeigt sich in jener Trennung seiner eigenen Persönlichkeit und Weltanschauung von dem Stoffe seines Werks; statt der Begeisterung für einen großen Inhalt läßt sie ihn über die eigene Darstellung ironisch lächeln und seine Zeit mit der Buchdruckerkunst, dem Schießpulver, der classischen Bildung und beginnenden Wissenschaft dem Ritterthum, seinem Glauben und Minnen und seinen Lanzenkämpfen entgegensetzen. Mit Homer, dem melodischen Munde des Heroenalters selbst, sollte man ihn daher gar nicht vergleichen; er ist Kunstdichter wie Vergil, er webt überall wie dieser Beziehungen auf die Gegenwart in die Schilderung der Vergangenheit, aber ohne jenes großartige Vaterlandsgefühl des Römers, ohne dessen ernste Feierlichkeit, vielmehr verhält er sich eher wie Ovid zu den Sagen die er erzählt ohne an sie zu glauben, nur daß zu dem leichten Flusse der Darstellung jener Zug selbstbewußter Ueberlegenheit kommt, der es stets verräth daß er mit der Ritterwelt spielt und scherzt. Gerade die verstandesklare Weisheit der Betrachtung, die gewöhnlich einen Gesang anhebt, steht auch damit wieder in wirksamem Contrast. Und wollen wir manchmal bei den Uebertreibungen oder seltsamen

Sprüngen seiner Einbildungskraft mit dem Cardinal kopfschüttelnd fragen: Herr Ludwig, wo habt ihr all das tolle Zeug von Possen hergenommen? so können wir sicher sein er nimmt uns das Wort vom Munde, und überrascht uns durch einen Spaß, oder deutet uns an daß wir das Wunderbare symbolisch auffassen sollen. Ariost hat uns die buhlerisch verlockenden Reize Alcina's in ihrem Feengarten geschildert; wie Rüdiger Melissa's Ring an den Finger steckt, widert das geschminkte Laster, die herzlose Liederlichkeit ihn an; er erwacht aus dem Rausche der Sinnlichkeit und besinnt sich auf sich selbst und seine Bestimmung. Da empfiehlt der Dichter den Ring der Vernunft gegen den Trug und die Schmeichelkünste, womit nicht Höllengeister und Planeten, sondern die Menschen selbst einander berücken. So ist es das Gefühl der Pflicht das den Rinald aus dem Quell des Hasses gegen die verlockende Angelika trinken läßt; dann rührt ihn die Anhänglichkeit mit der sie ihm folgt, und so beginnt er zu lieben wie sie über sein früheres Verschmähen nun erbittert ist; und als sie mit Medor entflieht, da rettet er sich aus der Eifersucht durch den Born der Verachtung gegen sie und sein eigenes zweckloses Treiben, und gewinnt in der Selbstachtung die Freiheit. So fehlt der bedeutsame Sinn den Fabeln keineswegs, aber wir möchten ihn doch lieber in ernster Darstellung der Geschichte des menschlichen Herzens, in einfacher Seelenmalerei genießen, statt daß das allegorische und phantastische Beiwerk ihn verhüllt.

Als Dichter der Renaissance nimmt Ariost antike Mythen in die Reihe der mittelalterlichen Sagen und seiner eigenen Erfindungen auf, aber er behandelt sie wie die venetianischen Maler oder wie Giulio Romano, denen er überhaupt sich vergleicht: er übersetzt sie aus dem Plastischen ins Malerische, er tränkt sie mit seiner Empfindung, er taucht sie in das Colorit seines Werks. So kommt Rüdiger auf dem Flügelpferd und rettet die Angelika von dem Seeungeheuer wie Perseus die Andromeda, so wird Olympia auf einsamer Insel von Biren wie Ariadne von Theseus verlassen, und von Obert wie diese von Dionysos zur Braut gewonnen. Ja einzelne glänzende Stellen sind aus alten Dichtern übersetzt. Wer kennt nicht jene Strophen aus dem ersten Gesang?

Die Jungfrau gleicht der jugendlichen Rose;
So lange sie in mütterlicher Hut,
Vom Dorn geschützt, umhegt vom zarten Moose
Und unberührt von Hirt und Heerde ruht;

Die Erde huldigt ihr, der Luft Gekose,
Das thauige Morgenroth, die klare Flut;
Jungfrische Knaben und verliebte Dirnen
Begehren sie zum Schmuck der Brust und Stirnen.

Doch wenn dem Mutterstamm sie zu entrücken
Vom grünen Zweige man die Rose bricht,
Verwelken Reiz und Anmuth die sie schmücken,
Und dauert Gunst bei Gott und Menschen nicht;
Die Jungfrau — läßt sie jene Blüte pflücken,
Die theurer als der schönen Augen Licht
Und als das Leben sein soll, — schnell entschwunden
Ist Lieb' und Preis die sie vordem gefunden.

Wir wissen aus Hellas und Rom (II, 518) daß diese Rose aus dem Garten Catull's herübergepflanzt und ursprünglich in einem Hochzeitsliede Sappho's aufgesproßt ist.

Dichterischer ist kein Dichter gepriesen worden als Ariost in Goethe's Tasso. Leonore Sanvitale schmückt seine Büste mit Blumen:

So drück' ich diesen vollen frischen Kranz
Dem Meister Ludwig auf die hohe Stirn;
Er, dessen Scherze nie verblühen, habe
Auch von dem neuen Frühling gleich sein Theil.

Antonio nennt das wohlgethan; die Blumen zieren ihn besser als der Lorber thun würde:

Wie die Natur die innig reiche Brust
Mit einem grünen bunten Kleide deckt,
So hüllt er alles was den Menschen nur
Ehrwürdig, liebenswürdig machen kann
Ins blühende Gewand der Fabel ein.
Zufriedenheit, Erfahrung und Verstand
Und Geisteskraft, Geschmack und reiner Sinn
Fürs wahre Gute, geistig scheinen sie
In seinen Liedern und persönlich doch
Wie unter Blütenbäumen auszuruhn,
Bedeckt vom Schnee der leichtgetragnen Blüten
Umkränzt von Rosen, wunderlich umgaukelt
Vom losen Zauberspiel der Amoretten.
Der Quell des Ueberflusses rauscht daneben
Und läßt uns bunte Wunderfische sehn.
Von seltenem Geflügel ist die Luft,
Von fremden Heerden Wies' und Busch erfüllt;
Die Schalkheit lauscht im Grünen halb versteckt,
Die Weisheit läßt von einer goldnen Wolke

Von Zeit zu Zeit erhabne Sprüche tönen,
Indeß auf wohlgestimmter Laute wild
Der Wahnsinn hin und her zu wühlen scheint
Und doch im schönsten Takt sich mäßig hält.
Wer neben diesen Mann sich wagen darf
Verdient für seine Kühnheit schon den Kranz.

Und doch, wie er im Lichte seiner Eigenthümlichkeit glänzt, das ich selber gerne klar hervorgehoben, wir können ihn den größten Genien nicht gesellen. Denn die höchsten Anschauungen seiner Zeit, die tiefsten Geistes- und Gemüthskämpfe derselben hat er nicht ausgesprochen, die Conflicte und Schmerzen der Menschenbrust nicht so aufgeschlossen, geläutert und versöhnt, die Charaktere nicht so energisch und gründlich gezeichnet und durch Thaten und Leiden entfaltet, daß wir ihn einem Michel Angelo oder Rafael ebenbürtig erachten oder den Dichtern gleich stellen könnten die später vollbrachten was wir schon von ihm fordern möchten, wie Shakespeare und Cervantes, Goethe und Schiller. Seine Muse ist nicht die Lehrerin, Trösterin und Führerin der Menschheit auf ihrem ernsten Lebenswege, sondern sie will in geselligem Kreise in Stunden der Erholung auf eine gefällige Art mit leichtem Scherz erheitern und durch lustiges Geplauder ein sinnlich anmuthiges Behagen erwecken. Er ist ein Unterhaltungsdichter, und die sind nicht vom ersten Rang, aber Ariost und Walter Scott sind die vorzüglichsten unter ihnen.

Die heitere Ironie, die joviale Grazie Ariost's gewannen ihm so allgemeinen Beifall daß Bojardo's gröberes Korn und trocknere Weise nicht mehr zusagte und Berni dessen Gedicht überarbeitete, indem er die Sprache feilte und den Ton des Scherzes, ja Spottes hineintrug; erst in unserm Jahrhundert wurde das Original durch Panizzi hergestellt und dann durch Regis und Gries auch ins Deutsche übersetzt. Alamanni und Bernardo Tasso gingen auf Ariost's Wege ohne ihn zu erreichen; sie übertrugen französische Romane, vom Giron und Amadis, in italienische Verse. Wie der Staat im Hof, so ging die Poesie im Hofdienst auf. Sie verlor dadurch bei den spätern Nachahmern Ariost's immer mehr an Mark und Größe, was sie durch Weichheit, Glätte und anständig verhüllte Lüsternheit ersetzen wollte. Geistloser Prunk der Rhetorik, allegorische oder mythologische Figuren, zierliche Spielereien und leichtfertige Späße, das war der Ausgang dieser Ritterdichtung. Ihr lief aber eine andere zur Seite, welche die Geschichte

in Verse brachte und den Lucan nachahmend nach einem antik-heroischen Stil trachtete oder die Kämpfe um Troia, die Aeneassage in ein romantisches Gewand kleidete. In einer Composition die sich an Homer und Vergil anlehnt besang Trissino die Befreiung Italiens von den Gothen in reimlosen Jamben, und stattete das Werk mit allerhand Redeblumen und Sentenzen aus, welche er während zwanzig Jahren aus griechischen und lateinischen Schriftstellern zusammengelesen. Den heldenmüthigen Germanen, welche die antike Bildung mit ihrer frischen Naturkraft verschmelzen, Italien verjüngen wollten, stellt er in seltsamer Verkennung der Dinge den byzantinischen Kaiserhof mit seiner Liederlichkeit und Gewaltherrschaft als das berechtigte Princip, als Befreier gegenüber; die alten Heidengötter sind Engel oder Substanzen, mit denen der Christengott Rath hält, Höllenteufel, Feen, Zauberer stehen ihnen gegenüber, üppige Liebesabenteuer werden eingeflochten, sonst aber die Geschichte genau nach Prokopius erzählt. Alamanni besang eine Belagerung der Stadt Bourges in Frankreich genau nach der Iliade. Oliviero schilderte in seiner Allamana den Krieg des Schmalkaldischen Bundes gegen Karl V.; Allegorien von Tugenden und Lastern ersetzen die Göttermaschinerie. Und doch war dieser langweilige Gegensatz heilsam um einem wirklichen Dichter den Anlaß zu bieten das ritterlich romantische und das historische Epos in einem Werke zu verschmelzen das alsbald vom Volk wie ein Nationalgedicht aufgenommen wurde.

Torquato Tasso (1544—95) war ein frühreifes Wunderkind. Sein Vater wirkte mit dem Fürsten von Salern gegen die Inquisition in Neapel und theilte dafür dessen Verbannung; der Knabe kam in eine Jesuitenschule; Gram brach das Herz der Mutter. Der Vater mußte auch aus Rom flüchten und fand endlich beim Herzog von Urbino gute Aufnahme, sodaß er den Sohn zu sich kommen ließ, und dieser bereits bei dem Abschreiben und Feilen des Amadis ihm behülflich war. Auf der Universität verfaßte Torquato seine poetische Erzählung Rinaldo, und war mit 18 Jahren ein gefeierter Dichter. Kurz darauf kam er an den Hof von Alfons II. nach Ferrara. Geistvoll, jung und schön wie er war fand er Frauengunst und Neid, Eifersucht, Verfolgung der Hofschranzen in reichem Maße, und bei der nervösen Reizbarkeit seiner Natur ward sein Empfindungs- und Phantasieleben aufs höchste gesteigert. Zwei Schwestern des Herzogs, die weltfrohe Lucrezia und die andächtig schwärmerische Leonora, beide

älter als er, zogen ihn gleichmäßig an, doch ohne daß seine Liebe entzündet worden; die galt der jugendlich holden Lucrezia Bendidio, und Leonora begünstigte diese Neigung. Die Prinzessin Lucrezia verheirathete sich, aber nicht glücklich; sie zog Tasso eine Zeit lang nach Belriguardo zu sich, es scheint daß sie die Armida dieses Gartens für ihn war. Vor einem Minnehof in Ferrara vertheidigte er einmal 50 Sätze über die Liebe. Er dichtete sein Schäferspiel Aminta, er arbeitete an seinem Epos, dem befreiten Jerusalem. Aber schon hören wir von Fieberzuständen, von krankhafter Ueberreizung, und müssen uns sagen daß ohne Stetigkeit der Entwickelung, ohne ein Gegengewicht gegen die Welt der Gefühle und der Einbildungskraft durch eine einfach ernste praktische Thätigkeit die Gefahr immer größer ward daß er sich in seine Träume einspann. Der Dichter freilich gewann was der Mensch verlor, und seine Melancholie wie seine Liebesschwärmerei gab seinen Liedern jene Wärme und Innigkeit, die bei dem Sinne für formale Schönheit und Wohllaut der Darstellung so rührend und entzückend wirkt; es waren wirkliche Stimmungen und Erlebnisse was er in Sonetten und Canzonen wie in den herrlichen Episoden seines Epos künstlerisch gestaltete. Aber der Mensch unterlag der Macht überwältigender Gefühle, wechselnder Eindrücke, und was er durch Misgunst oder Tücke an Nachstellungen erfuhr das übertrieb eine selbstquälerische Phantasie zur leidvollen Unruhe, zu einer angstvollen Aufregung. „Ich brauche einen Arzt und einen Beichtiger und einen der Geister beschwören und Phantasmen bannen könnte“, schrieb er selbst einem Freunde. Die reformatorischen Ideen hatten die besten Männer und Frauen Italiens bewegt und wurden durch die Inquisition gewaltsam bekämpft; Tasso zitterte vor ihr. Sein Geist wie seine philosophischen Studien ließen ihn die Schöpfung aus nichts, die Kirchenlehre von der Fleischwerdung des Worts und anderes bezweifeln, und doch kämpfte er sich nicht zur Freiheit durch, sondern blieb in dem Widerspruch befangen daß er mit kindlichem Glauben die religiöse Wahrheit in Satzungen festhalten wollte gegen die sein gereiftes Bewußtsein sich sträubte, und die dennoch seit der Jesuitenschule her in seiner Seele wie Heiligthümer standen, von denen ein Fluch ausgehe auf jeden der sie antaste; sein Verstand billigte was die Kirche für verdammenswerthen Irrthum erklärte, und doch war der Glaube an das Göttliche, Ideale seinem Herzen so unentbehrlich wie beseligend,

und er hatte nicht gelernt oder vermochte nicht den Kern von der Schale zu trennen. Er ließ sich selbst von einem Inquisitor prüfen um sich gegen Angebereien anderer und gegen seine eigenen Gedanken zu schützen. Und zu all dem kam daß er über sein Gedicht zuerst die Stimmen berühmter Kritiker hören und benutzen wollte ehe er es veröffentlichte, und daß die ästhetisch kleinlichen oder religiös befangenen Einwürfe, die besonders die römischen Gelehrten machten, ihn vollends verwirrten. So gerieth er immer tiefer in selbstquälerisch mistrauische Verstimmung seines zartbesaiteten Gemüths. Seine Feinde und Neider suchten ihn von Ferrara zu verdrängen. Der Herzog wollte ihn nicht weglassen ehe er den Ruhm den die Widmung des Epos ihm bringen sollte, ehe er die eingestreuten Schmeicheleien auf das Haus Este gekostet. Vergebens hoffte Tasso Ruhe und Genesung in einem Franciscanerkloster zu finden; sein zerrüttetes Gemüth trieb ihn endlich zur Flucht in seine Vaterstadt Sorrent zu seiner Schwester. Doch bald zog es ihn aus der schlichten Umgebung wieder in das glänzende Elend des ferrareser Hofes; er bat um Verzeihung, um Wiederaufnahme. Sie ward ihm gewährt, aber das Manuscript seines befreiten Jerusalems, das in den Händen des Herzogs war, konnte er nicht erhalten, während mangelhafte Abschriften es bereits in Italien verbreiteten. Schwermuthskrank suchte er in einer zweiten Flucht sein Heil. Aber weder in Mantua, noch in Urbino, noch in Turin fand er Ruhe und Frieden. Vergebens widerriethen seine Freunde die Rückkehr nach Ferrara. Er kam nochmals dorthin als der Herzog gerade seine dritte Hochzeit feierte, und da niemand, auch die Prinzessinnen nicht, sich um den Dichter und sein Seelenleiden kümmerte, überließ er sich schmähenden Ausbrüchen des Zornes und der Verzweiflung. Der Herzog kerkerte ihn rücksichtslos unter die Narren des Annenhospitals, und hielt ihn dort sieben lange Jahre fest, während Tasso's befreites Jerusalem im Druck erschien und mit Jubel in ganz Italien gefeiert ward, und während vergebens angesehene Männer von nah und fern sich für den Dichter verwandten. Daß er Lichtfunken sah und Stimmen hörte, daß er Visionen hatte, daß er hätte wahnsinnig werden können wird niemanden wundern. Es ist eine spätere grundlose Sage daß Liebesleidenschaft für Prinzessin Eleonore, die er einmal plötzlich umarmt und geküßt hätte, der Anlaß für die entsetzliche Mishandlung gewesen; die verstandesklaren Briefe, die er um Verzeihung bittend an sie und ihren

Bruder aus seiner Zelle schreibt, reden nur von beleidigenden Worten die er im Unmuth ausgestoßen habe. Die Gabe des Gesanges war sein Trost im Leiden; wie das Goethe so tiefempfunden ausdrückt:

> Die Thräne hat uns die Natur verliehen,
> Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
> Es nicht mehr trägt — Und mir noch über alles —
> Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede
> Die tiefste Fülle meiner Noth zu klagen:
> Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
> Gab mir ein Gott zu sagen was ich leide.

Was bewog den Herzog den Dichter festzuhalten, wenn er ihm auch die Haft erleichterte? Am Anfang des befreiten Jerusalems tönt uns jene wehmüthig stolze Strophe entgegen:

> Großmüthiger Alfons, erhabner Retter
> Des irren Wandrers, den das Glück verrieth,
> Der aus dem Wogendrang, aus Sturm und Wetter
> Gescheitert fast in deinen Hafen flieht,
> Mit heitrer Stirn empfange diese Blätter,
> Wie zum Gelübde weiht ich dir mein Lied;
> Einst tönt vielleicht die ahnungsvolle Leier
> Statt leisen Winkes dir mit lauter Feier.

Fürchtete er daß Tasso diese Stanze sammt den Anspielungen und Lobspenden auf Ferrara streichen werde? Fürchtete er daß Tasso sich mit seiner Feder rächen werde? Wenigstens ist kein anderer Grund als diese Gemeinheit ersichtlich, und als Alfons endlich nicht mehr seiner Tyrannenlaune und den Einflüsterungen von Tasso's Feinden, sondern seinem Schwager Vincenz Gonzaga, dem Erbprinzen von Mantua Gehör gab und den Dichter frei ließ, geschah es weil jener sein Ehrenwort verpfändete daß er Tasso in seiner Nähe halten und überwachen werde damit der Herzog nichts zu fürchten habe. In Mantua ward der Dichter von der Begeisterung des Volks wie ein Triumphator empfangen; aber er hatte nirgends lange Ruhe, bis er sie endlich in Rom fand, als der Dichterlorber im Kloster Onofrio um die kalte Stirn des Entschlafenen gewunden wurde. Er hat wirklich sein Epos umgeschrieben und nicht blos die Beziehungen auf Ferrara, sondern so viele reizende Stellen getilgt um der Forderung jenes römischen Kirchenmannes Antoniano zu genügen, der das Gedicht so eingerichtet wünschte daß es sich zur Lectüre für Mönche und

Nonnen eigne. Aber das Volk vergaß die Verstümmelung und hielt sich an die ursprüngliche Poesie. Tasso führte wie Dante ein drang- und leidvolles Wanderleben, aber ohne den Halt welchen diesem das Metall seines Charakters und die systematische Festigkeit und Geschlossenheit seiner Weltanschauung bot, ohne jenen Zug realistischer Schärfe und Klarheit; vielmehr offenbart er das Tragische eines phantasiereichen Gemüths mit seinen Qualen und Wonnen im Idealismus seiner Stimmungen und weiblich weichen überschwenglichen Empfindungen, und ihn zerrüttet und verwirrt die gärende Unruhe einer Uebergangszeit im Ringen ihrer Gegensätze; so irrt er an jener zarten Grenze einher welche die geniale Empfänglichkeit und Stärke der Einbildungskraft vom Wahnsinn scheidet, der an die Gegenständlichkeit seiner Vorstellungen glaubt. Wie die Zeit wieder religiös geworden durch die Reformation, so auch die Poesie in Tasso; aber der Bann mittelalterlicher Formeln und Ueberlieferungen trübt und beengt seinen Geist, und er hätte selber die schönsten Blüten seiner Dichtung am Ende zerpflückt und zerstört, wenn sie nicht bereits Gemeingut der Menschheit gewesen wären.

Tasso that mit echt epischem Sinn einen glücklichen Griff nach einer weltgeschichtlichen Handlung, die er zum Mittelpunkt eines Gedichts machen konnte, welches das Ritterthum im ernsten Sinn feiern, seine religiöse Begeisterung, seine Tapferkeit wie seine schwärmerische Liebe zugleich verherrlichen sollte: er wählte den ersten Kreuzzug, und in der Belagerung und Eroberung Jerusalems hatte er eine geschlossene Handlung, in der Sache selbst die weltliche Kraft und Tüchtigkeit welche sich in den Dienst einer höhern Idee gestellt. Ohne zu wissen wie sehr schon die Volksphantasie ihm vorgearbeitet machte er die Geschichtserzählung nicht blos zum Rahmen, sondern auch zum Ausgangs- und Zielpunkte seiner eigenen Erfindungen um ein ganzes reiches Lebensbild zu malen; er erklärt das selber in einer Abhandlung über epische Dichtung: „Wie die Welt mit der Mannichfaltigkeit ihrer Gestirne, Meere und Länder, der Fische und Vögel, der wilden und zahmen Thiere und bei so verschiedenen Theilen nur Eine Gestalt und Wesenheit hat, so muß auch der Dichter, der ja gerade wegen dieser Nachahmung der göttlichen Schöpfung in seinen Werken göttlich genannt wird, ein Gedicht bilden können in dem wie in einer kleinen Welt Seeschlachten, Städteeroberungen, Zweikämpfe, Schilderungen von Hunger und Durst, Sturm, Feuer-

brände und Wunder, himmlische und höllische Rathsversammlungen, Aufruhr, Zwietracht, Abenteuer aller Art, Zaubereien, Grausamkeit, Kühnheit, glückliche und unglückliche, frohe und traurige Liebe sich zusammenfinden; und dennoch soll dieses Gedicht aller seiner Mannichfaltigkeit unerachtet in Gestalt und Fabel nur eines sein, in allen seinen Theilen so verbunden daß einer sich auf den andern beziehe, einer dem andern entspreche, einer von dem andern nothwendig oder wahrscheinlich abhänge, sodaß wenn ein Theil herausgenommen würde, das Ganze zerstört wäre.“ Indeß ist es nicht gelungen die Romantik von Zauber und Liebe mit der geschichtlichen Realität ganz zu verschmelzen; sie bewegen sich nebeneinander her, der historisch trockene Bericht wird unterbrochen vom Spiele der Phantasie, vom Erguß seelenvoller Empfindung, und ein hölzernes Gerüst blickt unter den Blumenguirlanden hervor von denen es umwunden ist. Wenn das volksthümliche Epos aus Einzelsagen zusammenwächst, so hat das Volk Tasso's Kunstgedicht in klangvolle Romanzen wieder aufgelöst, und jedem Leser haften jene herrlichen Episoden in der Erinnerung, von welchen Goethe sagt:

> Tancredens Heldenliebe zu Clorinden,
> Erminiens stille nicht bemerkte Treue,
> Sophroniens Großheit und Olindens Noth —
> Es sind nicht Schatten die der Wahn erzeugte,
> Ich weiß es sie sind ewig, denn sie sind.

Tasso's Herzblut ist in sie eingeströmt; die Lyrik seiner eigenen Gefühle bricht durch sie hervor und gibt dem Gedicht seinen musikalischen Ton neben der glänzenden Malerei, und eine zarte Melancholie, die auch über dem sinnlich Reizenden schwebt, verbreitet über das Ganze eine einheitliche Stimmung. Es herrscht kein frischer Naturhauch, keine naiv heitere Lebensauffassung bei Tasso, sondern ein sentimentaler Idealismus, der uns durch seine Begeisterung für alles Hohe und Schöne an Schiller mahnen würde, wenn dieser nicht männlich energischer und gedankenhaft klarer wäre, ein starker Geist neben Tasso's schwärmerisch weicher Seele und ihrem elegischen Pathos.

Tasso entwirft seinen Plan nach Homer und Vergil: Gottfried ist zugleich der fromme Aeneas und der Völkerhirt Agamemnon; Rinald wendet sich wie Achilleus zürnend hinweg und das hemmt den Sieg, den seine Rückkehr mit sich bringt; Heerschau,

Zweikämpfe, Rathsversammlungen sind nach den antiken Vorbildern geschildert, bis auf einzelne Wendungen und Gleichnisse, Sprüche und Bilder sind Stellen aus den Alten herübergenommen. Armida redet zu dem sie verlassenden Rinald wie Dido zu Aeneas, und gleich diesem sieht Rinald auf einem Schild die Geschichte seines Stammes. Indeß ist alles eingeschmolzen in Tasso's Empfindung, und wenn Tancred's und Argant's Kampf der Antike entlehnt ist, so wird er in die romantische Atmosphäre eingetaucht sobald jener Clorinden erblickt und in ihrem Anschauen des Waffenwerkes vergißt; wenn Erminia dem Aladin von der Mauer aus die Christenhelden nennt, so scheint sie ganz die Homerische Helena auf dem Thurm neben Priamos, aber wie bei Tancred's Erwähnung ihr Gefühl hervorbricht, ist von so überraschender Schönheit und Lieblichkeit, daß schon um dieses Zuges willen Tasso das Recht der Aneignung nicht bestritten werden darf. Allerdings bildet er die Alten directer nach, mehr wie Guido Reni oder die Carracci, seine Zeitgenossen, als wie Rafael oder die Venetianer; und wenn uns die Uebertragung von Einzelheiten allzu freibeuterisch erscheint, manchmal hat doch auch Tasso die Idee erst zur vollen Erscheinung gebracht, dem Stoff erst die rechte Form gegeben. So ist Achilleus und Penthesilea allerdings der Keim zu Tancred und Clorinde, aber wie prächtig ist er entfaltet hier im Weltalter des Gemüths, in der Seele des modernen Dichters, der diese Heldenliebe zur Kriegerin im Feindeslager, den nächtlichen Kampf und den Schmerz über den selbstbereiteten Verlust so ergreifend darstellt! Wie hier der Todeskampf das Hochzeitsfest ist, wie der Held die Jungfrau, die er minnend umarmen möchte, ohne sie zu kennen im Ringkampf auf Tod und Leben umschlingt, wie dann die Sterbende ihm die Hand reicht, und er nun beim Niedergang der Sonne wie bei der Morgenröthe der Nachtigall gleich um die Gestorbene jammert, bis ihr verklärtes Bild sich in seiner Seele zur trostreichen Vision steigert und er im Gedanken ewig gemeinsamer Seligkeit Ruhe findet, das ist Tasso's großes Meisterwerk, und hat die antiken Vorbilder ebenso überboten als er die Armida zwar zu gleichem Zweck wie die Angelika Bojardo's im Lager der Christen erscheinen läßt, ihre verlockenden Künste aber viel feiner, ihre Liebe zu Rinald viel mächtiger zeichnet, und dann in der Mischung von Haß und Liebe beim Kampf mit Rinald und in der endlichen Ueberwindung und Läuterung ihres Herzens durch die Liebe wie-

der ganz Vorzügliches leistet. Und nicht minder bewundernswerth ist die Kunst mit welcher Tasso Erminia's holde Innigkeit nach und nach entfaltet, sodaß wir ihre Liebe zuerst ahnen, bis dieselbe dann hervorbricht im Entschluß dem verwundeten Tancred zu helfen; dazwischen das friedsame Idyll bei den Hirten, und endlich wieder ihr Hervortreten in der entscheidenden Stunde, wo sie wirklich der rettende Engel des Helden wird. So bewegt sie wie Armida und als ein echt weibliches Gegenbild derselben sich durch das ganze Gedicht, und weit mehr als bei Bojardo oder Ariost sehen wir die Charaktere sich entwickeln. Es hängt damit zusammen daß Tasso die romantische Ueberfülle des Einzelnen nach classischem Vorbild mit wenigen typischen Gestalten und Ereignissen mäßigend vertauscht. Dagegen versetzt uns Tasso nicht so unmittelbar in das bewegte Leben und die fortschreitende Handlung, wie Ariost, sondern schildert und beschreibt mehr; die Blüte der Malerei ist bei ihm noch deutlicher nachzufühlen als bei jenem; aber seine Empfindung ist so ganz von der Sache erfüllt und in die Sache ergossen daß sie auch uns ergreift, zumal umwoben von dieser Musik der Verse, die den vollsten Wohllaut der italienischen Sprache erklingen lassen. Allerdings aber hat Ruth mit Fug getadelt daß der Dichter die Empfindung spannt und überspannt, und mit eigener gesteigerter Stimmung erzählt, statt eine reine edle Rührung aus der Handlung selbst so zu entbinden wie am Anfang des Gedichts in der Episode von Sophronia und Olinth, am Ende im gemeinsamen Tode der treuen Gatten Odoardo und Gildippe.

Das Gefühl der Liebe in den mannichfachsten Situationen aus der Seele und durch den Mund der Liebenden selbst zu offenbaren ist Tasso's Stärke; dies Musikalische unterscheidet sein Epos am meisten von der Plastik und der Fülle von Handlung bei den Griechen und Römern. Die Darstellung des Weltgeschichtlichen ist viel schwächer, und hier hemmt ihn eine religiöse Befangenheit, die ihn im Muhammedanismus nur heidnischen Wahn oder Trug erblicken läßt, sodaß die Hölle mit demselben im Bunde steht, während der Himmel sich für die Christen entscheidet und damit eigentlich die Sache entschieden ist. Hätte Tasso doch den Kampf fürs Vaterland bei den Angegriffenen so betonen wollen wie Homer es bei den Troern thut! Aber freilich, die objective Zeichnung geschichtlicher Ideen und Epochen in ihrer Eigenthümlichkeit wird erst im Weltalter des Geistes möglich, und so wollen wir das wenigstens

nicht vergessen daß bei Tasso die Feinde im Kampf sich muthvoll, stolz und groß zeigen, das Heil auf der Bahn der Ehre suchen. Wie viel bedeutsamer würden sie noch dastehen wenn auch sie für die Wahrheit ihres Glaubens und für die Selbständigkeit ihres Landes in Kampf und Tod gingen! Statt dessen setzt der Dichter in herkömmlicher Kirchlichkeit das Heil in das Taufwasser und läßt Gott den Allmächtigen selber nicht blos innerlich in begeisterten Herzen, sondern auch äußerlich durch die himmlischen Heerscharen die Christen zum Sieg geleiten.

Das Bild der Blume, der schnell verwelkenden, mahnt bei Tasso wie bei den alten Elegikern zum Genusse der flüchtigen Lebensblüte:

O siehe nur wie hold die zarte Rose
Jungfräulich dort dem Knospengrün entsteigt;
Erst halb enthüllt und halb versteckt im Moose,
Und schöner nur, je minder sie sich zeigt!
Jetzt öffnet sie dem buhlenden Gekose
Des Westes sich — sieh wie ihr Haupt sich neigt!
Sie welkt, und war noch kaum zuvor das Sehnen
Von tausend Liebenden, von tausend Schönen.

So schwindet — ach — mit eines Tages Schwinden
Der flüchtigen Jugend schnell verblühtes Glück;
Des Maien Antlitz wirst du wiederfinden,
Der Jugend Blüte bringt kein Mai zurück.
So laßt uns denn am Morgen Kränze winden;
Wie bald entflieht der Sonne heitrer Blick!
Brecht Amors Rosen, liebt wann Gegenliebe
Noch lohnen mag des Herzens süße Triebe!

Aber dabei tönt auch die Mahnung des sittlichen Ernstes; ich möchte an jenes Jugendbild von Rafael erinnern, das uns sein Selbstbekenntniß schien; nur ist dem Dichter die Versöhnung von Ideal und Leben, von Sinnenglück und Seelenfrieden nicht gelungen wie dem glücklichen Maler. Tasso singt:

Nicht bei Sirenen, unterm Schattenflügel
Der weichen Ruh, an blumumkränzter Flut,
Nein auf der Tugend mühevollem Hügel,
Auf steilen Höhn wohnt unser höchstes Gut.
Dem wird es nie der nicht in festem Zügel
Die Wollust hält, nicht Frost erträgt und Glut.
Und willst du fern von jenen Regionen
Im niedern Thal ein hoher Adler wohnen?

Wie die Karlsage in Italien durch Ariost, so fand die mittelalterliche Arturdichtung in England durch Spenser gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine abschließende Darstellung im Sinne der Renaissance, der sie als eine Welt des schönen Scheines vom geschichtlichen Boden abgelöst und mit Gestalten der antiken Mythe verwoben behandelt, und ihr durch die nahegelegte allegorische Deutung einen sittlichen Gehalt gibt. Schon der Titel Feenkönigin versetzt uns in die Gebiete der Phantasie; aber zugleich ist in jener die Königin Elisabeth verherrlicht, und ihr Name Gloriana stellt sie als die Krone des ritterlichen Lebens dar:

> Nur ihr ward aller Glanz zum Eigenthume,
> Nichts gleicht an Anmuth ihr und tiefem Wissen,
> Drum heißt Gloriana diese stolze Blume;
> Lang, Gloriana sei, dein Leben voll von Ruhme!

Das Werk war auf zwölf Bücher angelegt, deren jedes in zwölf Gesängen ein Hauptabenteuer durchführen sollte; die sind aber durch die Hauptgestalten aneinandergereiht und von vielen novellistischen Episoden bunt durchflochten; durch das Ganze bewegt sich Artur selbst, der Held des Edelmuthes, dem ein Traum der Jugend Gloriana gezeigt, und der sie am Ende gewinnt. Spenser hat sich nach Ariost gebildet, aber statt der heitern Ironie desselben gibt er sich seinem Stoff mit ernstem Herzensantheil hin wie Bojardo, zieht aber das Gefallen des spätern Mittelalters an Allegorien herein, das neuerdings durch die griechische Mythologie genährt und bereichert ward. Der ganze Apparat der Artursagen erscheint mit seinen Zauberern, Riesen, Hexen, Drachen, Wunderquellen, Ringen und Prachtschlössern; aber deutlich genug erkennt man in dem verwirrenden Erzzauberer das Blendwerk das die Leidenschaften, der Wahn, die Launen den Menschen bereiten; der Drache, den der fromme Kreuzritter erlegt, ist der Aberglaube; der trotzige Riese, der endlich seine Axt mit welcher er beweist daß Gewalt vor Recht geht, im Schilde des Ritters der Gerechtigkeit verhaut und dann fällt, ist durch seinen Namen Grantorto als großes Unrecht bezeichnet; der Ritter, welcher Akrasia's Wollusttempel zerstört, ist in all seinen Handlungen der Mann kluger Mäßigung, und Kalidor, der Schönbegabte, ist das Muster feiner Sitte. Die kriegerische Jungfrau Britomart, die sich der Bradamante oder Clorinde ähnlich durch das Gedicht bewegt, vertheidigt die jungfräuliche Reinheit gegen

Gewalt und Verführung, bis der Ritter des Rechts ihre Liebe und ihre Hand verdient. Die bösen Hexen heißen noch zum Ueberfluß Neid, Schadenfreude, Verleumdung, und der hohe Palast der stolzen Lucifera hat so dünne Wände und ruht auf so lockerm Sande, daß er beständig den Einsturz droht. So weiß Spenser während er die Einbildungskraft des Lesers mit den alten und neu ersonnenen Erzählungen unterhält, zugleich auch die Forderungen des Verstandes zu befriedigen, die Natur wie das Menschenherz in realistisch klarer Auffassung treu und warm zu schildern; aber freilich liegen die Elemente der echten und ganzen Poesie zu sehr nebeneinander, und gehen nicht so auf dem festen Grunde der Wahrheit des Wirklichen ineinander auf wie im Drama des größern und jüngern Zeitgenossen Shakespeare. Wir besitzen nur die Hälfte der Dichtung. Spenser erfand für sie die nach ihm benannte Stanze aus fünffüßigen Jamben mit dem Abschluß durch einen sechsfüßigen und dem Bande einer kunstvollen Reimverschlingung; durch Byron's Childe Harold ist sie für gedankenvolle Schilderung und bilderreiche Betrachtung meisterhaft erneut worden. Gleich den Italienern liebt auch Spenser seine Reflexionen den Begebenheiten voranzustellen, z. B.:

Sorgt denn der Himmel wirklich, mag denn lieben
Ein seliger Geist die niedre Wesenheit,
Von Mitleid um ihr elend Sein getrieben?
Er sorgt! Sonst wäre bessrem Glück geweiht
Das Thier wol denn der Mensch. Wie huldbereit,
O höchster Gott, hast du's mit ihm gemeint!
Es trägt ihn deine Liebe alle Zeit,
Du schickst der sel'gen Engel Schar vereint
Zu schlimmer Menschen Dienst, zum Dienste deinem Feind!

Das historische Epos in der italienischen Kunstform fand seine Fortsetzer und Nachahmer in Spanien, seinen Vollender in Portugal. Spanische Dichter erzählen besonders die Vertreibung der Mauren oder die Ereignisse aus der Zeit Karl's V.; uns sind sie am anziehendsten, wenn wir sie in die neue Welt begleiten, wenn die Kämpfe zur Eroberung Südamerikas in ihren Stanzen widerhallen. Das bekannteste dieser Werke ist die auch von Cervantes bevorzugte Araucana von Alonso de Ercilla. Der Dichter selbst hat mitgefochten im Krieg seiner Heimat gegen Arauco, eine Gebirgslandschaft von Chile, und die frischesten Strophen sind gerade die welche er an Ort und Stelle auf Baumrinde oder

Thierfelle schrieb. Er bringt sein Epos in bestimmten Gegensatz zu Ariosto. Dieser begann:

> Die Frau'n, die Ritter sing' ich, Lieb' und Kriege
> Die kühnen Abenteuer, die feinen Sitten —

während Ercilla anhebt:

> Nicht Frauen, Liebe, noch die feinen Sitten
> Verliebter Ritter preis' ich im Gesange,
> Noch feuriger Leidenschaften süßes Bitten,
> Noch zarter Huld Gewähr aus Herzensdrange,
> Nein, jenen Muth mit dem die Spanier stritten,
> Und was sie stolz gewagt im Waffengange,
> Wie in Arauco kühnlich sie gefochten
> Und mit dem Schwert die Landschaft unterjochten.

Leider aber wird bei der Ausarbeitung des Gedichts der herkömmliche Stil der fremden Muster so übermächtig daß Feengärten an die Stelle der tropischen Natur treten, die wir viel lieber treu geschildert sähen, und daß die Indianer mit der Grandezza der Spanier und der Zierlichkeit der Artusritter reden und sich benehmen. Diese Abwesenheit der Localfarbe wird durch geographische Wortregister und gereimte Zeitungsberichte nicht ersetzt. Aber mit Hochachtung schildert Ercilla den Heldensinn und die Freiheitsliebe der Wilden, und seine eigenen Berührungen mit denselben sind das Beste im Werk. Der klagenden Witwe eines erschlagenen Häuptlings hilft er dessen Leiche suchen, und einen Araucaner, der sich gegen eine ganze Schar von Spaniern verzweiflungsvoll wehrt, heißt er schonen, weil solche Tapferkeit Lohn, nicht Tod verdiene. Da wirft ihm der Gerettete seinen Dolch vor die Füße, und geleitet ihn fortan als treuer Diener. Sie finden in der Waldeinsamkeit ein weinendes Mädchen, die Braut dieses Indianers, die bei seinem Anblick laut aufjubelt; Ercilla schenkt beiden die Freiheit. Er hat überhaupt ein Gefühl davon daß die Europäer mit ihrem Durst nach Gold und ihrer Zuchtlosigkeit die Unschuld und das Glück eines harmlosen Volks zerstören, und des Undanks erwähnend den er am Hofe Philipp's II. erfuhr, schließt er mit einer Schilderung seiner eigenen Noth:

> Vorüber ist des Lebens Blütezeit;
> Dem Irdischen werd' ich, spät belehrt, entsagen,
> Nicht singen mehr, nein, weinen meine Klagen.

Die Lusiaden von Camoens vertreten Portugal in der Weltliteratur ähnlich wie jene kurze Zeit des Aufschwungs um das Jahr 1500 durch die kühnen Meerfahrten nach dem Orient das Volk in der Weltgeschichte eingeführt. Der Held des Epos ist Vasco de Gama, aber um ihn gruppiren sich alle bedeutenden Männer und Ereignisse seiner Nation, und so trägt das Gedicht mit Recht den Namen der Lusiaden oder Lusitanier, nach Lusos, dem sagenhaften Ahnherrn der Portugiesen, und der schwermüthige Ton, der neben der Begeisterung für das Vaterland und die gefeierten Großthaten das Werk durchhaucht, trägt dazu bei dasselbe zum Denkmal jener so rasch vergangenen Glanzzeit und zum Nationalgedicht Portugals zu machen. Luis de Camoens (1524—79) hatte zu Coimbra studirt, und büßte den Sonnenblick, den ihm die Liebe der Palastdame Katharina de Attayde gewährt, mit der Verbannung. Er ging auf die Flotte, er focht am Fuße des Atlas, im Rothen Meer, im Golf von Persien; im Kampf ward ihm ein Auge ausgeschossen. Zweimal hat er das Cap der guten Hoffnung umsegelt, sechzehn Jahre am indischen und chinesischen Gestade gelebt. Denn als er zu Goa durch eine Satire auf die portugiesische Verwaltung den Vicekönig erbitterte, ward er auf die Halbinsel Macao an der chinesischen Küste verwiesen, und dort führt eine Grotte, in welcher er an den Lusiaden arbeitete, noch jetzt seinen Namen. Auf der Rückreise scheiterte das Schiff an der Mündung des Cambojaflusses, und ein Bret erfassend, das Gedicht emporhaltend über die schäumende Flut, rettete er sich mit ihm schwimmend ans Ufer. Gläubiger und Verleumder ließen ihn in Goa einkerkern, und arm wie er gekommen verließ er das reiche Indien, wo so viele andere sich Schätze sammelten. König Sebastian setzte ihm für die Widmung der Lusiaden eine Nationalbelohnung von 25 Thalern Jahresgehalt aus. Ein treuer Mohr bettelte des Nachts für den Dichter, der bald von Kummer und Krankheit aufgezehrt in einem Hospital starb.

Camoens hat nicht blos in lyrischen Gedichten die wechselnden Stimmungen seines Lebens edel, klar und kunstvoll ausgesprochen, auch im Epos bricht häufig gegen das Ende eines Gesanges sein persönliches Gefühl mächtig hervor. Hat er doch selbst erfahren was er darstellt, sodaß er dem endlich in Ostindien anlandenden Helden zurufen kann: nicht wenn man träg mit seinem Stammbaume prahlt, oder dem müßigen Behagen, den Sinnenlüsten fröhnt, sondern in harter Arbeit, im Kampf mit den Stürmen reift die

Mannestugend, die Ehre und Geld verachten kann, sobald solche nicht dem Verdienste zutheil werden.

So nur wird unser Geist verklärt und helle,
Erfahrung schafft ihm ruhig stillen Sinn;
Fest blickt er dann wie von erhabner Stelle
Auf das verworrene niedre Treiben hin.

Schon früher läßt er den Helden sagen:

Nur im Kampfe wird erstritten
Was Hohes, Herrliches der Mensch vollbringt;
Ein Leben nur das Schmerz und Noth gelitten
Schafft was dem Mann des Ruhmes Kron' erringt,
Und wenn es nicht in schnöder Furcht erschauert,
Dehnt seine Bahn sich aus wie kurz es dauert.

Er erzählt wie er arm und verachtet lebe, wie er rastlos wandern mußte zu Land und Meer, in der einen Hand das Schwert, in der andern die Feder; statt des Friedens, statt des Lorbers aber werden ihm nur neue Drangsale zum Lohn seines Liedes geboten.

Die Jahre fliehn hinab, schon ist vorüber
Mein Sommer bald, und läßt dem Herbste Raum;
Der Geist erstarrt vom Schicksal immer trüber,
Und seines Flügels Walten ahn' ich kaum;
Mich zieht mein Gram zu Lethe's Strom hinüber
Zu träumen dort den ewig schweren Traum.
Doch was ich hege für mein Volk im Busen
Vollende du mir, Königin der Musen!

So am Anfang des zehnten Gesanges, an dessen Ende es heißt:

Nun nicht mehr weiter! Denn verstimmt ja klingen
Der Leier Saiten, matt der Stimme Laute;
Nicht mag ich länger tauben Ohren singen,
Versunknem Volk, das nie auf Edles schaute.
Die Gunst die wachsen macht des Genius Schwingen
Gibt nicht das Vaterland, auf das ich baute:
Von niederer Lust, von eitelstem Verlangen
Ist geistlos, stumpf und schmachvoll es umfangen.

Und doch ist es gerade die Liebe zum Vaterlande welche die Seele des Camoens begeisternd schwellte als er das Gedicht begann. Mit dem Hall der Tuba will er es singen zum Preis seines Volks,

nicht windige Fabeleien, nicht reizende Wahngebilde von Rüdiger, Roland und Radomont, sondern die geschichtliche Wahrheit will er verkünden. Er versetzt uns sogleich auf das Weltmeer, wo die portugiesischen Entdeckerschiffe in der Gegend von Madagascar schwimmen, und schildert ihre Gefahren an Afrikas Küste und auf den Wellen, bis sie die Insel Melinda und freundliche Aufnahme finden. Dort in der Ferne wendet Vasco de Gama den Blick nach der Heimat, und schildert dem König Europa, erzählt ihm die Geschichte Portugals in großen Zügen bis zur Ausrüstung der eigenen Fahrt, deren Bedeutung in den lebendigen Bildern der Abreise ergreifend hervortritt. Nun durchsegeln sie das indische Meer, erreichen die Küste. Einem Großen, der von dort aus die Schiffe besucht, erklärt Vasco's Bruder die Bilder der Flaggen und Fahnen, und so treten uns zum zweiten mal die bedeutendsten Männer und Großthaten Portugals entgegen. Conflicte mit den Eingeborenen spannen und lösen sich und die Entdecker kehren nach der Heimat zurück. Gleich zeitgenössischen Malern hat Camoens diesen geschichtlichen Kern mit antiker Mythologie geschmückt: Bacchus grollt daß der Ruhm seines indischen Zugs durch die Portugiesen verdunkelt werde und bereitet ihnen allerhand Nachstellungen indem er es ist der hier den Argwohn gegen sie erweckt, dort Täuschungen ersinnt, oder die Stürme erregt; Mars und Venus dagegen, die Schutzgötter Roms, sehen in Portugal die Fortsetzung von dessen Größe und Ruhm, und stehen darum den Seefahrern bei; Venus rettet sie aus den Gefahren und zaubert den Heimkehrenden eine Insel aus den Wellen hervor, wo sie mit Nymphen selige Tage verleben, Vasco mit Thetis selber wie zum Symbol der errungenen Seeherrschaft sich vermählt, weissagende Gesänge die kommenden Ereignisse melden und ein Wunderglobus das Gesammtbild der Welt mit der Erde als ihrem Mittelpunkt enthüllt. Der Dichter sagt es selbst daß diese Mythologie nur da sei um dem Liede Reiz zu leihen, daß aber diese Fabelwesen doch die weltdurchwaltende Vorsehung versinnlichen, welche die Menschen leitet und mit ihnen zusammenwirkt:

> List und Verstand und Muth mag wenig frommen,
> Wo nicht vom Himmel Rath und Hülfe kommen.

Jene Geschichtserzählung ist allerdings mitunter gereimte Chronik und dünkt uns trocken; anders aber erscheint sie dem Portugiesen, der hier keine wichtige Begebenheit, keinen ihm wer-

then Mann vermissen mag, und sich freut alles Schöne und Bedeutsame seines Landes im Spiegel der Dichtung verklärt zu sehen. Auch bricht die Poesie oft gehaltvoll und schwungreich hervor, wenn der Stoff es mit sich bringt, und Camoens verschweigt auch Frevelthaten nicht, weist aber dabei auf die göttliche Gerechtigkeit hin. Rührend edel ist besonders der Tod von Ines de Castro erzählt: wir sehen sie, die Treugeliebte des Fürstensohnes, vor dem Thron des Königs die Augen gen Himmel erheben, denn die Hände haben die Henker ihr auf den Rücken gebunden; wir hören sie um Erbarmen für ihre unschuldigen Kinder flehen, — vergebens; die Lilie wird von der Mörderfaust gebrochen, und die Jungfrauen weinen an Mondego's Welle um das reine Opfer schnöder Standesvorurtheile, die das Recht des Herzens verleugnen.

Camoens ist classisch gebildet, er entlehnt seine vergleichenden Beispiele der griechischen oder römischen Geschichte, und wetteifert in der Einfachheit des Plans seines Epos mit Vergil. Wenn am Ende von Griechenlands originaler Entwickelung das Hellenenthum durch die Alexandersage in die mittelalterliche Anschauungsweise hinüberwächst und das Historische sich mit den Erfindungen der Einbildungskraft und den Wundern der Ferne verwebt, so klingt die Poesie dieses neuen Inderzugs an jene Anfänge vielfach an, ja fast meinen wir jenen holden Blumenmädchen (III, 2., 298) der Waldeskühle in dem reizenden Abenteuer der Seefahrer mit den Nymphen auf der Venusinsel wieder zu begegnen. Doch ist die Darstellung ebenso eigenthümlich wie die Deutung daß dies sinnliche Wonneleben nur ein Symbol der geistigen Freude sei die im Genuß des Ruhmes und der Ehre ein hohes Streben krönt. Wenn F. Schlegel behauptet daß Camoens an Farbe und Fülle der Phantasie bei weitem den Ariost übertreffe, so ist das ganz verkehrt, da statt jenem glänzenden Erfindungsreichthum eines heiter spielenden Fabulirens vielmehr gerade eine dichterisch ernste Auffassung des Wirklichen die Stärke des Portugiesen ausmacht. Viel näher liegt der Vergleich mit Tasso, vor dem er die männliche Energie des Charakters und die klare gedrungene Behandlung des Geschichtlichen ebenso voraus hat, als er dem Herzenskündiger in der vielseitigen Entfaltung der Gefühlswelt in herrlichen Episoden nachsteht. Die eine Erzählung mit der die Schiffer sich einmal den Schlaf vertreiben ist ohne romantischen Zauber, und man freut sich daß der Sturm kommt, den nun Camoens

um so meisterhafter schildert als er den Menschen im Ringen mit den Elementen zeigt. Ja man kann sagen daß der siegreiche Kampf des Menschen mit dem Weltmeer die eigentliche Hauptsache im Gedicht und vorzüglicher als die Darstellung der Begebenheiten am Lande sei. In den Schilderungen des Lichtes das über die Fluten des Südens im Schein der Sonne und des Mondes dahinzittert, in dem würzigen Duft den die tropischen Pflanzen weithin in die Luft verhauchen, erfreut uns jene individuelle Naturwahrheit, die das Werk einem Alexander von Humboldt so werth machte. Er preist solche Beobachtungen wie die der gefahrdrohenden Wasserhose in ihrem Entstehen und ihrer Entladung, und fügt hinzu daß die Begeisterung des Dichters, der Schmuck der Rede und die süßen Laute der Schwermuth nie der Genauigkeit in der Darstellung physischer Erscheinungen hinderlich werden. Sie haben vielmehr, wie dies immer der Fall ist wenn die Kunst aus ungetrübter Quelle schöpft, den belebenden Eindruck der Größe und Wahrheit der Naturbilder erhöht. Unnachahmlich sind in Camoens die Schilderungen des ewigen Verkehrs zwischen Luft und Meer, zwischen der vielfach gestalteten Wolkendecke, ihren meteorologischen Processen und den verschiedenen Zuständen der Oberfläche des Oceans. Er zeigt uns diese Oberfläche bald wenn milde Winde sie kräuseln und die kurzen Wellen im Spiel des zurückgeworfenen Lichtstrahls funkelnd leuchten, bald wenn die Schiffe in einem furchtbaren Sturm gegen die tief aufgeregten Elemente ankämpfen. Camoens ist im eigentlichen Sinne des Worts ein großer Seemaler. — Wir schließen mit dem Zeugniß daß sein Werk das Nationalepos seines Volks geworden ist, daß sich erfüllt hat was er selber gesagt, indem der Gedanke an die Zukunft ihn über die Noth der Gegenwart erhob:

Das Vaterland, nicht Sold stimmt meine Saiten,
Ein hoher ewiger Gewinn ist mein;
Nicht eitel ist der Lohn von fernen Zeiten
Als Herold meines Volks erkannt zu sein!

C. Tragödie und Komödie in Italien.

Wenn der Geist sich befreit, wenn das selbständige Denken und Wollen erwacht, wenn der Einzelne sich losreißt von der Autorität und ein Principienkampf in der Geschichte gekämpft wird, dann ist das Drama die poetische Kunstform, und so drängte die

Reformationszeit zu ihm hin, und wir werden sehen wie die Völker welche jenen Kampf gegeneinander geführt, Spanien und England, auch ein Nationaldrama zur Blüte brachten, das dort wo die Freiheit das Banner war auch frei sich entfaltete und dem altgriechischen ebenbürtig ward. Aber dazu gehörte daß Shakespeare die Weltgeschichte als das Weltgericht erlebt hatte, dazu gehörte daß mit Luther sich das Germanenthum auf Gott und das eigene Gewissen gestellt, daß eine große sittliche That das sittliche Ideal dem Volk als das höchste zum Bewußtsein gebracht. Das war in Italien nicht der Fall. Dort ging gerade in der Renaissance die Freiheit der Städte an die kleinen Fürstenhöfe, die nationale Selbständigkeit an französische oder spanische Fremdherrschaft oder deren gebieterischen Einfluß verloren, und eine jesuitische Reaction brach zugleich jenen philosophischen Theismus der Gebildeten, während sie die Menge bei den alten kirchlichen Formeln festhielt, ja dieselben erst recht zur fluchbewehrten Satzung machte, ohne daß eine sittliche Wiedergeburt in der Tiefe des Gemüths sich vollzogen hätte. Vielmehr führte jener Zug antiker Lebensheiterkeit, welcher der mittelalterlichen Weltflucht und Naturscheu gegenüber berechtigt gewesen, zu einer Leichtfertigkeit, ja Frivolität im sinnlichen Genuß wie in der Lust an schlauem Trug, welche den ethischen Ernst hinwegspottete, den auch die Komödie nicht entbehren kann, wenn sie ihre reinigende Wirkung auf das Gemüth üben soll; und der hätte hoch über das Jahrhundert sich erheben müssen wer auch in jenen traurigen geschichtlichen Ereignissen, in jenem innerlichen Verkommen, ja Elend bei äußerlichem Glanz doch mit Prophetenmuth eine moralische Weltordnung und den Glauben an ihren Sieg hätte retten sollen. Wenn wir uns erinnern in welchem Schmerz der Genius welcher dieser Aufgabe gewachsen war und durch die bildende Kunst das Weltgericht darstellte, in welchem Schmerz, sage ich, Michel Angelo vereinsamte, so werden wir zweifeln ob ein Dramatiker seiner Art damals verstanden worden wäre. Wir haben gesehen was Vittoria Colonna mit ihren Freunden gehofft; eine Reformation war vorbereitet, und hätte Italien eine solche erlebt, das heißt hätte das Volk die sittliche Energie gehabt das edle Wort einiger bevorzugter Geister zur That zu machen, so würde die Tragödie etwas mehr geworden sein als künstliche Nachahmung des antiken Dramas, und zwar des bombastischen Seneca statt des harmonischen Sophokles, statt des gewaltigen Aeschylus, der den Sieg der

Freiheit, der sittlichen Weltordnung miterfochten hatte, und von solcher Stimmung aus ein Schicksaldeuter voll priesterlicher Weihe für sein Volk ward. Mit den Menschen blieb auch das Drama unter dem Druck der Satzung; die von anderwärts abgeleiteten Formen waren hier die Fremdherrschaft statt einer von innen neu geschaffenen freien Kunstgestalt. Den großen Malern hatte die Antike nur zur Läuterung der eigenen Naturauffassung, des eigenen Schönheitssinnes gedient, die Dichter aber suchten nicht das eigene Leben und Denken in gleicher Art wie die Griechen ideal darzustellen, sondern die aristotelische Poetik auch für sich nicht ihrem Geist, sondern ihrem misverstandenen Buchstaben nach zum Gesetz zu machen und mit Vorliebe auch Stoffe der alten Sage und Geschichte zu behandeln. Sie blieben fast durchweg schwach in der Charakterzeichnung, und verstanden daher es nicht die Begebenheiten aus den Leidenschaften und der Sinnesart der Handelnden abzuleiten; sie gefielen sich lieber in gehäuften Greueln, die sie mit blumigen Worten und wohlklingenden Versen ausschmückten um zugleich zu erschüttern und zu gefallen. Sie behielten den Chor bei, aber nur weil sie ihn vorgefunden, oder weil er den Dichtern Gelegenheit zu lyrischer Schönrednerei bot, und machten um der Freude an malerischer Schilderung und glänzender Erzählung zu genügen auch von dem berichterstattenden Boten übermäßig Gebrauch. Dabei geht es selten ohne vorbedeutende Träume ab, auch wenn sie nicht von Anfang an einen Schatten dunkler Ahnung werfen, sondern gegen Ende wie ein rhetorisches Prachtstück erzählt werden. Wollust und Grausamkeit in schauerlicher Verflechtung, Blutschande zwischen Aeltern, Kindern und Geschwistern sind die rechte Würze, und wenn z. B. Manfredi eine Semiramis dichtet, so ist es ihm nicht genug daß sie in scheußlicher Lüsternheit sich mit ihrem Sohne Ninus vermählen will, sondern dieser hat bereits seine Schwester Dirce heimlich zum Weibe; Semiramis schlachtet die Kinder der beiden ab, und fällt durch Ninus' Hand. Selbst Torquato Tasso hat nicht genug an dem guten Motiv eines Conflicts von Freundestreue und Geschlechtsliebe; Torrismondo hat die norwegische Königstochter Alvida gewonnen, will sie aber dem Freunde bringen, der sie liebt; sie betrachtet sich indeß als seine Verlobte und wird unterwegs sein Weib, — ohne daß beide eine Ahnung davon hatten war es seine Schwester. Doch sie tödtet sich vor Entsetzen als ihr das klar wird, und Torrismondo stirbt bei der Leiche, in-

dem er dem Freunde sein Reich überläßt. — Der bekannte Kritiker Sperone Speroni macht die gotteslästerliche Erfindung daß Venus die Canace in die Arme ihres Bruders Macareus führt, weil ihr Vater Aeolus einen Sturm gegen die Flotte des Aeneas erregt hat; das Kind beider wirft Aeolus darauf den Hunden vor, aber wie beide sich getödtet haben, ruft er in wilder Verzweiflung:

> Löscht, löscht ihr Winde,
> Dort jene Höllenfackel,
> Megära's und Alekto's Furienfackel,
> Die eine Sonne scheint
> Und mit verhaßtem Licht den Himmel füllt!

Solche echt poetische Laute, freilich auch oft seltsame Anspielungen mit übelangebrachter Gelehrsamkeit, wie hier im dritten Vers, kommen indeß häufig vor, und Shakespeare hat es nicht verschmäht sie als Schlagschatten oder grelle Lichter in seine Gemälde aufzunehmen.

Trissino's Sophonisbe, die am Anfang des 16. Jahrhunderts in der Renaissancetragödie Italiens den Reigen eröffnet, ist eine der vorzüglichsten geblieben; der Stoff, die Verflechtung der Geschichte des Herzens mit der des Staats bot sich dem Dichter glücklich dar zu einer Verschmelzung romantischer Gefühle mit classischen Erinnerungen und Formen. Die Geschichte selbst drängt sich hier in der Katastrophe so zusammen daß eine in der Einheit von Zeit und Ort geschlossene Composition nicht schwer war, und wir müssen bekennen daß der Dichter es verstanden hat Motive zu finden welche den Knoten unentrinnbar schürzen und uns alles verständlich machen, wenn er auch den nationalen Gedanken eines Opfertodes zur Ehre Karthagos nicht genug betont und die Rührung weniger im Eindruck des Ganzen als nach euripideischer Art im Klagerguß einzelner ergreifender Situationen gesucht hat. Dagegen schreibt Martelli eine Tullia aus der römischen Königszeit. Die wilde Tochter des Servius Tullius, welche Schwester und Gatten ermorden half um mit Tarquinius Superbus vereint zu werden, und die dann über des Vaters Leiche den Wagen fahren ließ um den Gemahl als König zu begrüßen, sie macht er zur trauernden Elektra, die den vertriebenen Gatten wie einen Orest erwartet, und legt die ergreifenden Scenen aus Sophokles, die der Herstellung des Rechts durch die sühnende Rache geweiht sind, in sein schauderhaftes Werk hinein, um das Morden um der Herr-

schaft willen zu motiviren. Daß über das Verbrechen der Sturz der Königsherrschaft hereinbrach, davon sagt uns der Dichter nichts. — Cintio hat durch seine Novellen mehrere Stoffe für Shakespeare geliefert, was er selber aber daraus dramatisirt das häuft nur Greuel und Jammer auf Greuel und Jammer, ohne daß das Schreckliche uns ein mahnendes Bild der Welt wäre in welcher Gewalt an die Stelle des Rechts tritt, ohne daß im Leid die Schuld gebüßt und die Seele geläutert würde, wie beides der Fall ist, wenn der englische Tragiker das Entsetzliche wagt; Cintio dagegen scheint der Meinung

> Daß grauses Morden und verspritztes Blut
> Anzeichen sind von königlichen Seelen.

Und solche Tragödien nennen die spätern Dramatiker, wenn sie das Höchste bezeichnen wollen, mit dem, wie sie sich entschuldigen, ihr neues Werk nicht wetteifern könne. Da ist doch wirklich die Horazia Peters des Aretiners, eine geschickte Dialogisirung des Kampfes der Horazier und Curiatier nach Livius, trotz des Deus ex machina, der Erscheinung Jupiters um die Verwickelung durch einen Machtspruch von außen statt durch die tragische Läuterung der Charaktere von innen her zu lösen, und trotz der Mischung des Schwülstigen und Ordinären in der Sprache immer noch anerkennenswerth, so gern wir Klein zugeben daß ein wahrhafter Dichter ganz andere tiefere Töne angeschlagen hätte. Ich verweise dabei auf die geniale Schärfe mit welcher Klein diese und andere italienische Tragödien analysirt, zugleich aber auch gelungene Einzelheiten hervorhebt, und andeutet wie die Franzosen, Corneille zumal, die gleichen Stoffe ihren falschen Theorien zu Liebe nicht besser behandelt, sondern bald mit Zwischenmotiven überladen um einander widersprechende und bekämpfende Gefühle unter den Handelnden zu erregen, bald um die äußerlichen Einheiten zu wahren die bedeutendsten Scenen geopfert und anderes in das höfisch Conventionelle abgeschwächt. Shakespeare aber kannte die italienische Tragödie und Komödie, und verschmähte es nicht vornehmlich aus der letztern gar manches in seine Werke hinüberzunehmen, wie mehrere Acte aus den Untergeschobenen des Ariost mit für ihn passenden Aenderungen in seine gezähmte Widerspenstige, oder Accolti's Virginia zu seiner Helena in Ende gut alles gut umzubilden, oder Scenen, Figuren, Motive, ja einzelne Schlagworte der Leidenschaft und des Witzes sich anzu-

eignen; aber es geschieht stets so daß er sie verdaut, daß sie aus den Ideen und Situationen seiner Werke wie von selbst hervorwachsen, daß das dort Zufällige hier wie ein Nothwendiges erscheint und einem großen sittlichen Organismus eingefügt ist. Klein bedient sich des Ausdrucks daß Shakespeare wie ein Maler wol die Farben auf seiner Palette von anderwärts hernimmt, wo er sie aber hinsetzt im Bilde, das ist seine Sache, und das macht den Künstler. So übertrug auch Händel Tonverbindungen, ja Melodien aus italienischen Opern in seine Oratorien, aber er brachte den Keim zur Blüte, er fand den rechten Sinn und Gehalt für die ansprechende Form, und rettete das in der Vereinzelung Vergängliche oder Unvollendete durch seine vollendende Hand für die Ewigkeit. Shakespeare hat nicht blos Luigi da Porto's Novelle Giuletta und die englische poetische Erzählung Brooke's zur Vorlage für Romeo und Julie gehabt; Brooke selbst beruft sich auf ein gutes Theaterstück das er habe spielen sehen, und dies ist in der Hadriana von Luigi Groto, dem Blinden von Hadria vorhanden. Aber Shakespeare läßt nicht die alte Stadt Hadria von dem Lateinerkönig Mezentius belagern, damit die Jungfrau einmal von der Mauer den feindlichen Fürstensohn sehe und sie von dem einen Blick in die Ferne sich sterblich verliebe; er läßt den Prinzen sich nicht in 352 Versen vor Hadriana wegen seines nächtlichen Besuchs rechtfertigen, noch ihn am Sarg alle Schönheiten der Geliebten vom Scheitel bis zur Zehe besonders aufzählen und schildern, er läßt auch nicht die Scheintodte erwachen während der Prinz mit dem Gift im Leibe noch lebt, und läßt ihn nicht zu ihr sagen: wenn sie einem andern Gatten den zarten Körper überliefere den er keusch zurückgelassen, so möge sie im Jubelentzücken der Umarmung das Herz zu dem hinwenden der im Marmorsarg ruhe; doch zu Ehren Hadriana's müssen wir sagen daß sie sich statt dessen mit einer Stricknadel ersticht, nachdem sie vom Himmel die Gunst erfleht daß ein Dichter ihre Geschichte aufs Theater bringen möge zum Nutz und Frommen treuer Liebenden. Aber Shakespeare gewann den italienischen Hauch seiner Tragödie, das zierliche Spiel mit den Gegensätzen in der Rede aus der Vorlage von Groto's Werk, und wenn ihm für das Scheiden in der Brautnacht auch die Tagelieder der Minnesänger die bekannten Motive boten, die er so herrlich verwerthete, so hat ihn das Zwiegespräch bei Groto daran erinnert, das gleichfalls bei ihm nachklingt.

Hadriana: Wenn du mich liebst, o geh noch nicht von hinnen.
Latino: Doch irr' ich nicht, bricht schon der Morgen an.
Horch auf die Nachtigall die mit uns wacht,
Mit uns im Hagebusche seufzt. Der Frühthau,
Vereint mit unsern Thränen, sieh, wie er
Die Gräser netzt. Ach blick gen Osten hin:
Schon keimt das Morgenroth und fährt erneut
Herauf die Sonne, die besiegt doch bleibt
Von meiner Sonne.
Hadriana: Weh, ein Schauer faßt mich,
Ein fröstelnd Leben. Dieses ist die Stunde
Die auslöscht meine Wonne; dies die Stunde
Die mich was Gram ist lehrt. Misgönnische Nacht!
Warum enteilst du, fliehest du so schnell
Um dich und mich mit dir ins Meer zu stürzen,
Dich in den Ebro, mich ins Thränenmeer?

Die Nacht hat Julia bei Shakespeare vorher heranberufen, und was in diesem Monolog an sie ihr keuscher Mund bekennt das ward in italienischen Dramen vom Chor den Verlobten oft als Hochzeitlied gesungen.

Weit vielseitiger und reicher als die italienische Tragödie entwickelt sich die Komödie und zwar im Gegensatz der volksthümlichen und gelehrten Richtung und in dessen Ausgleichung. Die volksthümliche ging zunächst und unmittelbar nicht in die Literatur ein, sondern sie schloß sich dem Lustspiel mit stehenden Figuren oder Masken an, das sich aus dem Alterthum durch das Mittelalter hin fortgebildet hatte; ich erinnere daran wie jede Stadt oder Provinz ihren Beitrag lieferte. Der Dichter, der gewöhnlich zur Truppe gehörte, entwarf den Plan, die Schauspieler improvisirten das Einzelne im Charakter ihrer Rolle. Alte und neue Geschichten, Anekdoten oder Schnurren des Tags und aufgefrischte Ueberlieferungen der Vorzeit bildeten den Inhalt; selbstverständlich kam es mehr auf Fülle des Besondern und auf den Witz der Einzelnen, auf die satirische Beleuchtung der gegenwärtigen Verhältnisse, als auf die besondere Führung und planvolle Einheit des Ganzen an. Das war mehr die Sorge der gelehrten Poeten in den Akademien und an den Höfen, die mit der Aufführung der aus Plautus und Terenz übersetzten Stücke begannen und solche modernisirten. Schon bei der Betrachtung von deren griechischen Quellen, wie Menander, habe ich darauf hingewiesen, daß dies dem Privatleben angehörige Lustspiel, das

namentlich auch das Element der Liebe aufnahm und allmählich aus dem Sinnlichen zum Gemüthlichen erhob, mit seiner Spiegelung der Zeit und Sitte und seinen allgemein menschlichen Motiven sich durch alle Völker fortsetzt die in den Kreis der menschheitlichen Bildung eintreten. Das Talent der Italiener für das Burleske, die Lust am Hohn, den die Ohnmacht einer geistreichen Bildung den Unterdrückern entgegensetzt, dabei aber auch die Leichtfertigkeit in sittlichen, namentlich geschlechtlichen Beziehungen geht durch diese Literatur und zeigt jene Verdorbenheit der Zustände, jene Irreligiosität und Schwäche, als deren Urheberin Machiavelli schon die Hierarchie beschuldigte. Was der Malerei zugute kam, jene Freude am sinnlich Schönen, das führte hier ohne den Adel und die Weihe des Ethischen zum Spott über den Ehebruch, zur Ueppigkeit und Gemeinheit, zur Zote, und nichts ward mehr belacht und beklatscht als jene Listen mit welcher junge Frauen ihre alten Männer täuschen, junge Männer hier die Unschuld verführen, dort verbotenen Genuß erjagen. Wie in der griechisch-römischen Komödie die Hetäre manchmal als Bürgerstochter wiedererkannt und zur Ehefrau legitimirt wird, so geschieht es auch hier; Mädchen sind von Korsaren geraubt, Knaben als Mädchen erzogen, Kinder untergeschoben worden, und die Entdeckung löst dann den Knoten, versöhnt die erzürnten Väter und führt zu nachträglicher Ehe, nachdem die Liebe bereits gepflegt und der Kindersegen gesichert worden ist.

Der Cardinal von Bibiena, der sich von seinem Freunde Rafael, an den er eine Nichte verheirathen wollte, sein Badezimmer mit den Triumphen Amors malen ließ, schrieb ein Lustspiel Calandria, das die Menächmen von Plautus in ein Zwillingspaar von Geschwistern übersetzt, die aber Bub und Mädchen sind, jedoch beide verkleidet, sodaß die Schwester als Handlungsdiener die Gunst des Principals gewinnt und von ihm zum Schwiegersohn begehrt wird, während der Bruder sich in Calandro's Frau verliebt und in Frauenkleidern zur Dienerin und zum Liebhaber angenommen wird, zugleich aber das Herz Calandro's erobert. Da beide Geschwister einander sehr ähnlich sehen und gelegentlich auch einmal die ihrem Geschlecht gemäßen Kleider tragen, so gibt es Verwechselungen genug, und Bibiena beutet sie mit der Keckheit übersprudelnder Komik aus; nur schade daß nicht blos der Plan des Ganzen locker und lose bleibt, sondern auch eine stumpfe Gleichgültigkeit gegen alles Sittliche darin herrscht, und hier in

kindisches Ergötzen an possenhaften Eseleien, dort in pöbelhafte Lust an gemeinen Schweinereien ausschlägt. Auch wer in der Culturgeschichte des damaligen Italiens bewandert ist hört doch mit einiger Verwunderung daß das Stück nicht blos am Hof von Urbino mit Beifall aufgenommen wurde, sondern daß Papst Leo X. es zu Ehren und in Gegenwart der Marchese Gonzaga von Mantua vor dem Cardinalcollegium aufführen ließ. Ueberhaupt war der Vatican das glänzendste Theater, selbst Peruzzi und Rafael malten Decorationen zu Bibiena's und Ariost's Komödien.

Zwei Männer die zu den berühmtesten ihres Volks gehören, Ariost und Machiavelli, legten den Schwerpunkt in die Charakterzeichnung, und machten das Anstößige erträglicher durch die satirischen Streiflichter die sie darauf werfen. Die heitere Laune, die schalkhafte Grazie Ariost's ist auch über seine Lustspiele hingesprudelt, und abgesehen von dem Erstlingswerk, der Cassaria, ist der Bau der Untergeschobenen, der Lenia, des Astrologen meisterhaft. Wir haben die reinste Freude an den Untergeschobenen, da sie sich am reinsten halten, und die Verwickelung zugleich zur Sühne für die etwas leichtfertigen Anschläge bei der Ausführung an sich löblicher Absichten dient, sodaß die Lösung des Knotens allseitig befriedigend und läuternd wirkt. Im Astrologen laufen alle Fäden um diesen zusammen, und indem er alle zu täuschen und allein zu gewinnen denkt, ist er zuletzt der Geprellte, während den Andern auch hier für bedenkliche Situationen zuletzt sich eine gute Lösung ergibt. Sagt der Dichter doch selbst in den „gleitenden" Versen, sdruggioli, Jamben mit daktylischem Ausgang, die er mit meisterhafter Leichtigkeit handhabt, sodaß sie ihn mitunter zu epischer Redseligkeit verleiten:

> Wenn ihr den Astrologen nicht ganz sonderlich
> Befriedigt seht vom Ausgang der Komödie,
> Bedenkt daß echte Kunst, Natur nachbildende,
> Der argen Schelme schnödem Werk ein anderes
> Als schlechtes Ende nimmermehr gestattete.

Gerade dadurch daß Ariost die wesenhafte Wahrheit der menschlichen Natur, die Herrschaft des sittlichen Princips in dem Ausgang, zu dem sich die verkehrten Anschläge selber verkehren, einem fröhlichen Siege entgegenführt, zeigt er sich als Komiker ersten Ranges, und wenn er einen Mädchenhändler seine Reise

durch Italien erzählen läßt, wenn er über bestechliche Gerichte, über Mauthplackereien und allerlei Aberglauben seine Lauge gießt, so schwingt er die Geisel des Spottes wie Aristophanes und Horaz um lachend die Wahrheit zu sagen und die Schäden der Gesellschaft spottend zu heilen. Wir dürfen mit Klein schließen: „Seine verfänglichste Komödienintrigue gleicht immer noch jenem Goldnetze des Vulkan, das ein Skandal einspann worüber die seligen Götter in das seligste Gelächter ausbrachen."

Machiavelli las nicht nur in der gezwungenen Muße von Staatsgeschäften Ovid und Tibull zur Würze sinnlicher Freuden, sondern schrieb auch neben seinen gedankenvollen dichterischen Betrachtungen und einer Novelle mehrere Komödien, bald Nachbildungen von Plautus und Terenz, bald Schwänke von kecker Ausgelassenheit. Er vertheidigte sich selbst mit den Worten: „Wenn diese leichten Dinge nicht würdig scheinen sollten eines Mannes der für ernst und weise gelten will, so entschuldigt ihn damit daß er durch diese Spiele der Phantasie die trüben Stunden, die er verlebt, aufheitern möchte, indem er eben jetzt nichts anderes hat wohin er seine Blicke wende, und es ihm benommen ist Gaben anderer Art in andern Unternehmungen zu zeigen." Unter diesen Spielen gedieh ihm eins zu sittenrichterlichem Ernste, und wenn wir in andern die geniale Leichtigkeit bewundern mit welcher er die scherzenden Verse behandelt, so bewährt er hier eine seltene Meisterschaft in der Prosa des Komödienstils, die neben der Schärfe der Charakteristik und dem durchdringenden Kunstverstand im Entwurf des Plans, neben dem geflügelten sicher treffenden Witz und dem Geistreichthume des Dialogs die Parallele mit Lessing nahelegt. Seine Mandragola zeigt auf sittlich religiösem Gebiet „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt", und wenn Papst Leo schmunzelnd und lächelnd der Aufführung zusah, so waren Luther und Zwingli gerechtfertigt daß sie vor allem das eigene Gewissen im Herzen der Menschheit weckten und die Reformation verlangten, weil die Kirche sich an die Stelle der Religion gesetzt hatte. Nicia, ein philiströs beschränkter Herr, der weil er Doctor der Rechte ist alles zu verstehen meint und sich allen überlegen dünkt, lebt in kinderloser Ehe mit einer jungen Frau, die so schön wie tugendhaft ist. Callimaco entbrennt für sie in heftiger Liebesleidenschaft, sodaß er ohne sie nicht leben kann, alles um ihretwillen zu wagen entschlossen ist. Ligurio, hier nicht die gewöhnliche Schmarotzerfigur,

die in den meisten Lustspielen nur da ist um etwas erzählt zu bekommen was das Publikum wissen soll, oder mit übertriebener Dienstbeflissenheit um eines fetten Bratens willen eine Sache zu verwirren oder zu verrathen, Ligurio entwirft die Intrigue: Callimaco soll als fremder Arzt auftreten bei welchem Nicia sich Rath erholt. Ein Trank werde der Frau Kindersegen bringen, nur sei die erste Umarmung nach dessen Genuß lebensgefährlich. Das ist nichts für Nicia. Wie er aber hört daß auch der König von Frankreich auf das Mittel eingegangen, statt seiner aber ein anderer eine Nacht das Lager der Königin getheilt, da ist er dazu bereit daß irgendein strammer Bursche des Abends auf der Gasse dafür gepreßt werde. Aber die Schwierigkeit bleibt die edle Frau zu bestimmen. Dazu hilft deren Mutter, die es so genau nicht nimmt, und der Beichtvater. Zwar einen, der sie selbst zu umwerben anfing, hat sie abgedankt, und Pater Timoteo ist kein lüderlicher Mönch und kein jesuitischer Schlaukopf, sondern ein beschränkter Geistlicher gewöhnlichen Schlags, der zunächst auf den Nutzen seines Klosters bedacht ist und sein und anderer Gewissen mit Ablaß und allerlei guten Gründen zu beschwichtigen versteht, wenn die Kirche dabei etwas profitiren kann. Ist der Altar geputzt und sind die Lichter zur rechten Zeit angezündet, was fehlt dann noch? Das Volk kommt und zahlt sein Beichtgeld. So läßt er sich denn auch bereden einige hundert Dukaten anzunehmen um einer Nonne einen Trunk zuzustecken, der sie von den Folgen der Liebschaft mit einem Edelmanne rechtzeitig befreien soll, damit für das Kloster und für die vornehme Familie kein Aergerniß entsteht, und als dann Ligurio sehr bald versichert daß die Nonne sich selbst geholfen habe, so ist Timoteo zu einer andern Gefälligkeit bereit, wenn er das Geld, das er für sein Kloster schon erhalten hat, nicht wieder herauszugeben braucht. Er stellt demnach der keuschen Lucrezia vor daß man um eines gewissen Guten willen schon ein ungewisses Uebel in den Kauf nehmen müsse; der Bursche brauche ja nicht nothwendig zu sterben, sie aber werde Mutterfreuden haben. Auch sündige nur der Wille, nicht der Leib, und wenn sie ihrem Gemahl zu Liebe einmal einem andern sich ergebe, so erfülle sie ihre Pflicht den Gatten zufrieden zu stellen, und zugleich werde eine neue Seele ins Leben gerufen, die sie dem Himmel nicht vorenthalten dürfe. Sie brauche sich also aus der Sache nicht mehr ein Gewissen zu machen als wenn sie Freitags Fleisch esse, was sich mit etwas Weihwasser abwaschen lasse! Lucrezia glaubt die Nacht nicht zu

überleben, aber der Pater heißt sie getrost dem Mysterium entgegengehen, er werde für sie das Gebet des Erzengels Rafael sprechen daß er sie schütze. Das Weitere versteht sich von selbst, Callimaco wird eingefangen während er verkleidet ein Ständchen bringt, ja Machiavelli läßt den Nicia berichten wie er der Lucrezia noch einmal den Kopf zurechtgesetzt, und während der Vorhang fällt, singt der Pater ein Liedchen das fast aussieht als ob Goethe's Philine es übersetzt hätte:

Darum an dem langen Tage
Merke dir es liebe Brust:
Jeder Tag hat seine Plage
Und die Nacht hat ihre Lust.

Am andern Morgen erzählt Nicia wie alles gelungen, wie er den gesunden Burschen selber in das Schlafgemach seiner Gattin gebracht und derselbe nicht gestorben sei; Callimaco berichtet darauf dem Ligurio wie er Lucrezia gewonnen, daß sie eine Fügung des Schicksals in der seltsamen Art und Weise erkannt die sie in den Arm der Liebe geführt; alle Personen vereinen sich beim Frühmahl zu dem Nicia sie einladet, da alles so herrlich gegangen. Wo man die Ehe zwar äußerlich für ein Sakrament erklärte, sie aber ohne innere Weihe so leichtsinnig schloß und so wenig heilig hielt wie damals in Italien, da nahm man es hin, wenn die Liebenden auch durch heimlichen Ehebruch zu ihrem Ziele kamen. Die Reformation hat zwar Scheinehen für scheidbar erklärt, den Begriff der wahren Ehe aber in viel reinerer Weise hergestellt, sodaß Shakespeare und Schiller schon darum die Dichter nicht einer untergehenden, sondern aufstrebenden Zeit und Nation sind, weil sie diesem Begriffe huldigen.

Wenn ein Mann wie Machiavelli, in der Politik der größte Denker des Jahrhunderts, seinem Vaterlande nicht blos ein classisches Geschichtswerk, sondern auch die geistvollste und kunstvollendetste Komödie schenkt, so zeugt uns dies wieder für die wunderbare Vielseitigkeit der Begabung jener Heroen der Renaissance. Ja wir finden diese letztere auch bei Pietro Aretino, aber freilich nur in der schnödesten Gewissenlosigkeit und Gemeinheit, in der vollsten Entfesselung einer frivolen Subjectivität. Er war das uneheliche Kind eines Freudenmädchens von Arezzo, seine Dienerinnen waren Lustdirnen, mit denen er in Venedig schmauste und zechte, bis er das Genick brach, als er über skandalöse Buhlgeschichten seiner Schwestern in unbändiges Gelächter ausbrach, und rückwärts mit

dem Stuhle zu Boden stürzte. Aller Lebensernst, alle angestrengte Arbeit war ihm Pedanterie, das wissenschaftliche Studium der Humanisten wie der Glaubenseifer Luther's. Aber er war so geistreich daß sein Lob wie sein Tadel Ruhm oder Spott im In- und Ausland brachte, und wenn er nicht mit den übertriebensten Schmeicheleien sich Leckerbissen und goldene Gnadenketten erjagte, so griff er zur bissigsten Satire um sich durch Pasquille zu rächen, oder lieber um durch die Furcht zu erpressen was die Huld nicht gewährt hatte. Bußpsalmen und Heiligenlegenden schrieb er mit bigoter Kirchlichkeit, wenn seine üppigen Sonette zu üppigen Bildern Giulio Romano's sogar im damaligen Rom zu schamlos frech erschienen, und während einer seiner Genossen gehängt ward, führte er sein glänzendes Lasterleben weiter, briefwechselte mit den meisten Fürsten Europas und schrieb selber: „Was wollt ihr? Ich bin dem Sofi von Persien und dem indischen Mogul bekannt; in der ganzen Welt ist keiner meinem Ruhm gleich. Ja was wollt ihr? Die Völker zahlen den Fürsten Tribut, und diese zahlen mir, ihrem Sklaven und ihrer Geisel, schuldige Steuern." So wie er sich selbst hieß, den Göttlichen, die Geisel der Monarchen, so nennt ihn Ariost im Rasenden Roland. Er verkaufte seine Reden wie sein Schweigen an den Meistbietenden, aber er war wegen seines Witzes, seiner geselligen Talente, seiner scharfen Beobachtungsgabe, seiner reichen Kenntniß von Personen und Zuständen ein beliebter Gesellschafter, im Verkehr mit Künstlern, Gelehrten, Großen und Reichen stets willkommen, seine giftige böse Zunge so gefürchtet wie bewundert. Während drei Jahrzehnten (1527—56) hielt er von Venedig aus Italien, ja die vornehme Welt in Schach, vergötternd oder höhnend und mit Koth bewerfend, je nachdem es ihm den meisten Vortheil brachte. Auch vor einem Michel Angelo schweifwedelt er in Briefen um eine Zeichnung zu erhalten, dann zeigt er plötzlich die Kralle und droht daß er ihn bei der Inquisition wegen Irreligiosität und Indecenz in der Darstellung des Jüngsten Gerichts verklagen könne, einstweilen aber wolle er nur merken lassen daß wenn der Maler di vino (göttlich und von Wein), er der Schriftsteller auch nicht d'acqua (von Wasser) sei. „Der Heilige Vater", schrieb er einmal, „hat mich umarmt; schade nur daß seine Küsse keine Geldwechsel sind." Selbst der Großtürke sandte ihm Geschenke, und es ist ein schlechtes Zeugniß für die öffentliche Moral wie für das sittliche Selbstbewußtsein der Großen daß solch ein genialer Lump sie sich tributpflichtig machen konnte, und daß er selber von den Literaten vergöttert ward,

denen er wiederum wie ein Fürst Medaillen schenkte welche er auf sich schlagen ließ. Er schrieb ein Buch wie ein anderer ausspuckt, — sagte ein Zeitgenoß, und Ginguené nennt ihn einen wahrhaft außerordentlichen Mann, dessen Genius nur zwei Hemmnisse verhinderten sich zu den höchsten Leistungen emporzuschwingen, seine Unwissenheit und seine Laster, — das heißt er schändete seine Gaben und sein Geschlecht, weil er weder die Tugend kannte noch den Schweiß den die Götter vor die Tugend gesetzt. Er ist der Chorführer der Hetärenliteratur der Renaissance, die auch in der Lyrik und besonders durch Geistliche gleich der Lustseuche den Volkskörper Italiens vergiftete. Er ist der negative Beweis unsers Satzes daß die Größe des Künstlers, des Denkers stets auf der Größe des Menschen ruht. Ohne das feste reine Herz führt der glänzendste Geist doch nur in den Koth. So sind denn auch Aretin's Dramen von sehr lockerer Composition, in mehrere Acte auseinandergezogene Schnurren oder Anekdoten; z. B. läuft der ganze Handel in seinem Marschall darauf hinaus daß der herzogliche Stallmeister, ein Hagestolz, heirathen soll, und die Braut sich als ein Stallbube entpuppt. Oder der Philosoph, der über den Speculationen in der Studierstube seine junge Frau vergißt, findet statt des Galans derselben einen Esel im Schlafgemach. Oder der Dichter läßt uns die Künste sehen mit denen eine abgefeimte Buhlerin ihre Liebhaber auszieht. Allein Aretin's Stärke sind die satirischen Einfälle mit denen er den Dialog salzt und pfeffert, die Späße die er sich über alles erlaubt, die grotesken Sitten- oder lieber Unsittenbilder die er entwirft, wobei es ihm selber sauwohl wird, wenn der Heuchler Zoten ins Gebet mischt oder die Kupplerin eine Bäckersfrau mit einer Parodie des Vaterunsers zum Ehebruch bittet.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts reichte das nach der Antike gebildete Lustspiel der Stegreifkomödie die Hand. Scala, Andreini, Ruzzante schrieben ihre für die letztere entworfenen Stücke auf, bewährten sich als treffliche Sitten- und Charakterschilderer und gaben der Fülle der Improvisation mehr Halt, Gediegenheit und Harmonie, während die Literaten mit den herkömmlichen Stoffen des Plautus und Terenz nun Novellenabenteuer verbanden oder solche dramatisirten. Sie wurden ehrbarer, bürgerlicher. Mädchenfindlinge, um welche alte Herren werben, sind nicht mehr die Buhlerinnen, sondern mit dem Ring am Finger die heimlichen Gattinnen junger Doctoren oder Kaufleute, und werden am Ende als die Töchter oder Nichten ihrer reichen Freier erkannt. Man läßt auch

die Ereignisse nicht wie Zufälle über die Personen kommen, sondern lernt sie aus Absichten und Planen derselben herleiten. Der Vielschreiber Cecchi hat sich hier ausgezeichnet, und der gelehrte Giovanni Battista Porta mehr mit verständiger Berechnung als erfinderischer Phantasie die seit Ariost beliebtesten Situationen und Figuren neu in Scene gesetzt. Auch das Jugendwerk Giordano Bruno's, der Lichtzieher, gehört in diesen Kreis. Der Philosoph eifert gegen den Aberglauben des Volks und die Betrügereien der Geisterbeschwörer und Goldmacher, bleibt aber leider nicht frei vom landüblichen Schmuz, und versteht nicht die Kunst die nebeneinanderlaufenden Fäden mehrerer Geschichten recht einheitlich ineinanderzuschlingen und das Ganze durch eine gemeinsame Idee zusammenzuhalten. Von den Spaniern lernten auch italienische Dichter die Mischung ernster rührender Charaktere und Scenen mit lächerlichen und parodistisch ergötzlichen, und als ein Schauspiel edlerer Art dürfen wir noch Accolti's Virginia bezeichnen, jene Tochter des Arztes die mit einem Mittel des verstorbenen Vaters den kranken König heilt und dafür den adelichen Geliebten zum Gemahl erbittet, von diesem aber verstoßen wird, bis sie durch ihre Liebestreue ihr männliches Werben gut macht und seine Standesvorurtheile überwindet. Die Abfassung ist theils in epischen Stanzen, theils in Terzinen, und das läßt wieder das Wohlgefallen der Italiener an der formalen Sprachschönheit erkennen. Man wird nicht leugnen daß auch ihre dramatische Literatur eine Menge glücklicher Situationen und gelungener Figuren bietet, und daß die oft wiederholte Behandlung ähnlicher Stoffe wie einst in Griechenland im Wetteifer der Dichter die geeignetsten Motive finden ließ; aber die anfängliche Höhe der Kunst bei Ariosto und Machiavelli ward nicht wieder erreicht. Es fehlt der ideale Kern der die bunte Fülle der Ereignisse durchleuchtet und das Läuterungsfeuer für die Charaktere wird, sodaß der Schluß, der alles Verworrene und Trübe schlichtet und aufklärt, uns mit ihnen dauernd erheitert.

Luther und die Reformation.

Italien hatte durch die Wiedererweckung des Alterthums eine neue Zeit eingeleitet, mit Platon's Geist den Bann der Scholastik gebrochen, in der bildenden Kunst dem christlichen Gemüthsideal die vollendende Form der Schönheit gewonnen, und durch die erneute Blüte antiker Sinnesart das äußere Leben in heiterm genußfreudigen Glanze gestaltet. Aber das galt für eine Aristokratie der Bildung, und war ihr ein Ersatz für den Verlust der nationalen Selbständigkeit, der staatlichen Freiheit und Größe; an das gemeine Volk dachte man nicht, und der mediceische Papst Leo X. scherzte über die Fabel von Christus, die das Geld einbrächte mit welchem er durch Rafael die Zimmer des Vaticans ausmalen ließ. Das Geld floß zum großen Theil aus Deutschland, wo die Kirche dem Volk den Ablaß für seine Sünden verkaufte, und die überschüssigen guten Werke, welche die Heiligen gethan haben sollten, zur Befreiung der Seelen aus dem Fegefeuer für klingende Münzen umtauschte. Dagegen empörte sich das Gewissen, und das Princip der Subjectivität und Selbstbestimmung trat nun religiös auf, durchdrang die Welt und errang den Sieg, indem es an das Höchste, an Gott und an das Heil der Menschenseele anknüpfte; Luther, in einem Jahr mit Rafael geboren, war der ethische Genius, der dem Freiheitsdrang unserer Nation die religiöse Weihe gab. Er hatte die Noth des Volks erkannt, das ein verdorbener Klerus für weltliche Zwecke ausbeutete, während derselbe sich ein Mittleramt zwischen Gott und Menschheit anmaßte; da betonte Luther die Selbständigkeit und Gotteswürde auch des Allergeringsten: im eigenen Glauben, im eigenen Willen soll jeder den Heiland aufnehmen, und dadurch wie Jesus Gottes Kind sein; ein priesterlich Volk und königlich Geschlecht sollen alle Christen in der Erkenntniß der Wahrheit und in Thaten der Liebe das Reich Gottes bilden. Schon hatte der Staat sich als Selbstzweck erkannt und der hierarchischen Bevormundung entzogen; aber eine Politik gewaltthätiger und listenreicher Selbstsucht wollte nun zur Herrschaft kommen. Schon hatte der Humanismus die Autorität der Scholastik gebrochen, und die Forschung sich der Natur zugewandt; aber der auf das Irdische und seine Lust gerichtete Sinn neigte zu einem epikureischen Heidenthum. Da machte sich durch die

Reformation die religiöse Idee wieder als bewegendes und einigendes Princip in der Weltgeschichte geltend; sich auf das subjective Heiligthum des innern Menschen zu stellen, das Gewissen zur entscheidenden Macht zu erheben ward die Losung der Zeit; das Christenthum ward nicht verlassen, sondern von heidnisch magischen und mythologischen wie von jüdisch hierarchischen Elementen gereinigt, der lebendige Christus an die Stelle des Papstes und der Heiligen gesetzt; die sittliche Wiedergeburt und die Versöhnung des Gemüths mit Gott, wie sie jeder in sich selbst erfahren sollte, ward zum Centralpunkte des Lebens.

Seit Jahrhunderten hatte beim Verfall und der Veräußerlichung der Kirche die deutsche Mystik sich in das Heiligthum des Herzens zurückgezogen, das Unendliche im Endlichen, das Endliche im Unendlichen angeschaut, und ausgesprochen wie der Strom des Lebens, der immerdar von Gott ausgeht, zu ihm wieder zurückkehrt, wenn der Mensch mit seinem Willen sich auf das Ewige und Gute richtet; in dieser Liebeseinigung besteht die Seligkeit. Einer Scholastik gegenüber die an das Dogma gebunden war und durch ihre Folgerungen aus demselben das Sinnliche und das Uebersinnliche zu bestimmen meinte und darüber in barbarischem Latein disputirte, hatte der Humanismus die antiken Dichter und Denker in ihrer freien Schönheit wiedererweckt, und die Natur wie der gesunde Menschenverstand wurden in ihre Rechte eingesetzt. Waren schon Wycliffe und Huß auf die Bibel zurückgegangen um durch sie das Christenthum von Misbräuchen und falschen Satzungen zu reinigen, so führte nun das Studium der alten Sprachen zu einem vollern Verständniß des Grundtextes, und ein Wesel und Wessel wiesen auf das Evangelium in seiner schlichten Klarheit und herzgewinnenden Wärme. Das Volk aber sehnte sich nach Freiheit und griff begierig nach Stoff und Form einer neuen Bildung. Da war es nun entscheidend daß die Zusammengehörigkeit dieser zerstreuten Elemente in ihrem Zusammenwirken erkannt wurde, daß sie zusammentrafen in einem Mann aus dem Volk, der mit der felsenfesten Stärke des Charakters und dem überwallenden Drang des Gemüths die Geister zugleich in Bewegung setzte, zugleich ihnen einen Halt gewährte. Er hatte die Kämpfe der Zeit in sich durchgemacht und die Versöhnung gefunden; da konnte er auch andere zur persönlichen Erfahrung des Heils hinführen und ihnen den Frieden bringen.

Luther gehört zu den Heroen der Menschheit in welchen sich

Kraft und Sehnsucht einer ganzen Epoche verkörpert haben; sie bewegen die Welt indem sie der eigenen Natur genügen, sie herrschen über die Seelen indem sie das lösende und erleuchtende Wort aussprechen, und von ihrem persönlichen Fühlen, von ihrer Entscheidung hängt das Schicksal ihrer Nation ab, weil diese dem sittlichen Werthe des leitenden Genius vertraut. Er, der Bauernsohn, war aus Sorge um sein Seelenheil ins Kloster gegangen und war in eigenem angstvollen Ringen inne geworden daß weder die mönchischen Kasteiungen noch die äußerlichen Gnadenmittel der Kirche ausreichen die Sünde zu überwinden und uns den Frieden, das Bewußtsein der Versöhnung mit Gott zu geben, daß vielmehr die Umkehr des Willens, der Eingang des Gemüths in Gott, das Ergriffensein von seiner Liebe und das vertrauensvolle Ergreifen dieser Liebe wie sie in Christus offenbar geworden, uns trösten und beseligen könne. Er empfand die Gottesferne in welche die Welt gerathen als sie dem Bösen Raum gewährt und vom Vater abgefallen; er sah daß es nicht ihr Verdienst, sondern das Werk der göttlichen Gnade sei, wenn ihr um der Sünde willen nicht Verwerfung, sondern Erbarmen und Rettung zutheil werde; er fühlte wie die Selbstsucht in uns nur überwunden werden könne, wenn uns ein höheres Selbst zu Hülfe komme, und das konnte nicht von außen, sondern mußte von innen geschehen. Das sittliche Element, der Kampf mit der Sünde und der Schmerz über sie, das unablässige Ringen nach dem Heil war gleich mächtig in Luther wie das mystische Bewußtsein daß wir in Gott leben weben und sind; in Christus war ihm die Einheit des Göttlichen und Menschlichen offenbar geworden, Christi Tod war ihm das Siegel der weltüberwindenden Liebe, und wer das mit vollem Glauben und Vertrauen erfaßt in dem wird Christus lebendig, der empfängt dadurch die Kindschaft und ist wiedergeboren in Gott.

Luther ward aus dem Kloster auf einen Lehrstuhl der Universität Wittenberg berufen, er begann unter den Männern der Wissenschaft zu glänzen, da jammerte ihn das Volk, dem man Ablaß der Sünden verkaufte, und er schlug seine 95 Thesen an die Kirchenthür von Wittenberg „aus Eifer für die Wahrheit“. Das Volksgewissen empörte sich gegen die Schnödigkeit daß es um Geld von Sünden und Sündenstrafen frei und dadurch dem römischen Stuhle zinspflichtig sein sollte; Luther ward sein begeisterter Sprecher, und im Streit mit der Kirche, welche die

Misbräuche nicht abstellte, sondern sie legalisirte, ward er Schritt vor Schritt getrieben sich von der Autorität des Papstes und der Concilien loszusagen, sich auf das Evangelium zu stellen und die Freiheit des Christenmenschen zu verkündigen, der durch Jesus mit Gott eins geworden keines andern Mittlers bedarf. In Christus ist das Herz Gottes für uns aufgethan und das Innerste offenbart, das die Liebe ist, — in dieser Erkenntniß Luther's erfüllt sich das Weltalter des Gemüths; und sie ist ihm nicht Doctrin, sondern beseligende Lebenserfahrung. Daß Gott und Mensch geschieden seien nennt er die alte Weisheit; die neue läßt uns einsehen daß der Mensch an Gottes Wesen Antheil hat, im Glauben und Gesinnung mit ihm eins wird. Da kann der Klerus nicht mehr zwischen Gott und Menschheit stehen, nicht mehr der Verwalter von Wahrheit und Gnade sein; jeder erfährt ihre Beseligung in der eigenen Seele, wenn er mit seinem Gemüth das Gemüth Gottes erfaßt. So sind die Christen ein priesterlich Volk geworden. Durch den Glauben fährt der Mensch über sich empor in Gott, und so ist er aller Dinge mächtig; durch die Liebe aber fährt er wieder aus Gott und wird freiwillig dienstbar allen Menschen; der todten Satzungen und äußern Ordnungen ledig ist er gebunden in seinem Gewissen an die Wahrheit, und so bleibt er immerdar in Gott und seiner Liebe.

Die Reformation ist vom Volk ausgegangen und das Volk hat sie durchgeführt. Vor Kaiser und Reich verweigerte Luther den Widerruf, wenn man ihn nicht mit hellen Gründen der Vernunft und klaren Worten der Schrift überführen könne. „Hier steh' ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir!“ war sein entscheidendes Wort. Kaiser und Kirche, die officiellen Gewalten thaten ihn in Bann und Acht, aber ihn trug die Zustimmung der Bürger und Bauern wie der Männer der Wissenschaft.

Gegenüber den Kirchensatzungen berief sich Luther auf die Bibel, und so ward die Heilige Schrift das formale Princip der Reformation; Luther begann ihre Uebersetzung auf seinem Patmos, der Wartburg, wohin ihn Kurfürst Friedrich der Weise vor der ersten Gefahr entrückt hatte. Er erkannte daß wir nur das geistig recht besitzen was wir in der eigenen Sprache haben, weil es nur so aus dem innern Selbst wiedergeboren wird; er widmete der Bibelübersetzung mit Hülfe treuer Genossen später eine sorgsame Vollendung. Der Humanismus wirkte hier wieder im Bunde mit der religiösen Befreiung, Psalmen und Evangelium wurden

zum Volksbuch, und das Beste was aus dem Semitenthum zu den Ariern kommen konnte wurde ein untrennbares und fortzeugendes Lebenselement der protestantischen Literatur bis auf diesen Tag und die Zukunft. Luther aber ward zugleich der Schöpfer der neuhochdeutschen Schriftsprache, indem er das Mitteldeutsche wie es in der sächsischen Kanzlei geschrieben ward zum Ausgangspunkte nahm, aber sinnig und kundig das Vervollständigende und Schöne aus den andern Mundarten hinzufügte, und den naiven Ton des Volksthümlichen mit dem verschmolz was die Literatur erarbeitet hatte, was namentlich von den mystischen Predigern tiefsinnig vorbereitet war. Nur Dante's Verdienst um das Italienische vergleicht sich mit dem seinigen. Es war die Ursprünglichkeit seiner eigenen Natur, es war die Wahlverwandtschaft seines eigenen Gemüths was ihn die schlichte kindliche Art sammt dem dichterischen Schwung des Alten Testaments und die milde Klarheit des Evangeliums so wunderbar treffen und wiedergeben ließ; die Bibel ward dadurch Familienbuch bei uns, an dem sich Alt und Jung, Hoch und Niedrig tröstete, erquickte, erbaute, und in welchem durch die Zeit der Ausländerei und Verschnörkelung hindurch für die Gründer und Meister unserer neuern Poesie der reine Adel des Deutschen wie ein unerschöpflicher Schatz bewahrt blieb.

Zum Forschen in der Schrift war nun jeder berufen, die Wahrheit sollte ja die persönliche Ueberzeugung eines jeden sein, und sie bezeugte sich in der Seele durch ihre heil- und segenspendende Kraft, sie fand ihre Bestätigung in der Zustimmung des Gewissens. Von der Sünde und der ihr einwohnenden Verdammniß zu erlösen offenbart sich uns die Liebe Gottes in Christo, und indem wir ihn mit vollem Vertrauen ergreifen und in uns aufnehmen, sind wir von Gott in Gnaden angenommen, fühlen wir uns mit ihm versöhnt und gerechtfertigt durch den Glauben. Der ist, wie Luther sagt, kein bloßes Fürwahrhalten einer Lehre, kein fauler loser Gedanke, sondern eine lebendige ernstliche tröstliche ungezweifelte Zuversicht des Herzens, dadurch wir mit Christo und durch ihn mit dem Vater Ein Ding sind; er ist nichts anderes denn das rechte wahrhaftige Leben in Gott. Wie du glaubst so geschieht dir; glaubst du daß Gott dir gnädig sei, so ist er dirs; nur der Glaube ist erforderlich und du sitzest der Jungfrau Maria im Schos als ihr liebes Kind. Christus hat die Einigung mit Gott, das Heil, die Seligkeit durch seine That

erworben, darum soll er in uns leben, dadurch werden wir Söhne Gottes, seines Wesens theilhaftig; wir werden eines neuen Lebensverhältnisses inne, und erfahren in uns selber die Beseligung der Liebe. Du mußt es selbst beschließen, es gilt deinen Hals, dein Leben, sagt Luther von der Rechtfertigung; er sprach die gläubige Subjectivität mündig, er legte alles in die eigene Ueberzeugung, in die Innerlichkeit der Gesinnung. Nicht fromme Werke machen den frommen Mann, sondern ein guter Baum bringt gute Frucht, und der Glaube beweist sich als der rechte durch die Thaten der Liebe. Jene äußerlichen Werke der Wallfahrten und Kasteiungen, Klösterstiften und Wachskerzenanzünden, Reliquien, Weihwasser und Rosenkränze oder die Magie des Messelesens sind der Seele nichts nütze; im Herzen steht die Bekehrung. Der Marienedienst, die Heiligenanbetung werden für Abgötterei erklärt, der Christ bedarf so wenig derselben im Himmel wie des Klerus auf Erden zum Mittlerthum zwischen Gott und sich. Und wenn das Mönchthum Ehelosigkeit für höher achtete als ein sittliches Familienleben, wenn es Armuth und Gehorsam gelobte, so wurden die eheliche Liebe, die Arbeit, die Selbstbestimmung wieder in ihre Rechte eingesetzt. Unser Herrgott, sprach Luther, fragt nicht nach Sauersehen und grauen Kleidern, er hat uns den Kopf nicht darum nach oben gerichtet daß wir ihn sollen hängen lassen; wer nicht liebt Wein Weib Gesang bleibt ein Narr sein Lebenlang! Nächst der Theologie nannte Luther die Musik die edelste Gottesgabe und Herzenslabe, und er selber sprach seine Freude im Herrn und sein felsenfestes Vertrauen in prächtigen Liedern aus.

Die Reformation verkündete die Gewissensfreiheit. Zum Glauben kann man niemanden zwingen, so soll die Ketzerrichterei aufhören und das Evangelium allein durch das Wort verbreitet werden. Luther wollte daß die Geister aufeinanderplatzen, er vertraute der sieghaften Kraft der Wahrheit. Und er war des Wortes mächtig wie wenige. Ranke sagt nicht zu viel: „Selbstherrschender, gewaltiger ist wol nie ein Schriftsteller aufgetreten, in keiner Nation der Welt. Auch dürfte kein anderer zu nennen sein der die vollkommenste Verständlichkeit und Popularität, gesunden treuherzigen Menschenverstand mit so viel echtem Geist, Schwung und Genius vereinigt hätte. Er gab unserer Literatur den Charakter den sie seitdem behalten, der Forschung, des Tiefsinnes und des Krieges. Er begann das große Gespräch das die verflossenen Jahrhunderte daher auf dem deutschen Boden stattgefunden hat.“

Doch um seiner Größe willen verkennen wir nicht die Grenze seiner Zeit und seiner Natur. Im Weltalter des Gemüths ward er der Führer und Seelsorger seiner Nation durch die Fülle und Kraft des Gemüths. Aber wie das Gefühl alle Dinge in ihrer Untrennbarkeit von dem Ich erfaßt, so sah er im leidenschaftlichen Drang von Zorn und Liebe, da er sich seines Wahrheitseifers bewußt war, in den Andersdenkenden auch die sittlich Verwerflichen, und brauste in stürmischer Heftigkeit gegen den Widerspruch auf, — während das Weltalter des Geistes damit anhebt daß Spinoza alles Göttliche und Menschliche mit derselben Ruhe betrachtet und darlegt als ob von mathematischen Linien und Figuren die Rede wäre, und Frau von Stael trefflich sagen konnte: alles begreifen heißt alles verzeihen. Die Stärke der Ueberzeugung und des Charakters ward bei Luther zum Eigensinn, zur Rechthaberei. Im gläubigen Gemüth hatte er das Wesen des Christenthums erfahren und erfaßt, und sein Kleiner Katechismus ward das volksthümliche classische Lehrbuch der Religion. Aber der Befreier des Gewissens leugnete theoretisch die Freiheit des Willens, und führte eine heftige Fehde gegen Erasmus der sie vertheidigte. Die Knechtschaft der Sünde und Gott als der in allem Waltende, die allmächtige Ursache von allem, das stand ihm beides fest, und da sah er keinen Raum für die menschliche Selbstbestimmung; es ist die Gnade Gottes die ohne unser Verdienst uns an sich zieht und rettet. Daß die Erlösung die That Gottes ist, der das Heil uns bietet, in uns zur Ueberwindung der Selbstsucht durch seinen Liebewillen führt, das hatte Luther erlebt; er vergaß daß der Funke des Guten in uns glimmen, die Möglichkeit der Freiheit vorhanden sein muß, wenn wir das Heil ergreifen und uns aneignen sollen, er vergaß daß Subjectivität und Selbstbewußtsein schon Selbstbestimmung sind und die Freiheit das Wesen des Geistes ausmacht. Das religiöse Gefühl, das der Abhängigkeit des Endlichen von dem Unendlichen, war überwältigend für Luther; nicht minder stark empfand er die Selbstverantwortlichkeit des Menschen für seine Thaten; er hielt an beidem fest, aber ohne wissenschaftlich das Band der Vereinigung zu erkennen, das er in seinem Herzen trug.

Durch glückliche Fügung stand dem kühnen derben Luther der milde humanistisch gebildete Melanchthon zur Seite, „neben des Bergmanns Sohn, der das Metall des Glaubens aus tiefem Schacht hervorholte, des Waffenschmieds Sohn, der das Metall zu Schutz und Trutz verarbeitete“. Mit umsichtiger Klarheit suchte

dieser zu versöhnen und zu vermitteln, die reformatorischen Gedanken zu einem gemeinsamen Bekenntniß zusammenzufassen und die evangelische Lehre in einer Verbindung des Biblischen und allgemein Menschlichen darzustellen. Aber die persönliche Lebenserfahrung von der Gemeinschaft Gottes und des Menschen, die uns durch Christus zutheil wird, führte auch ihn noch nicht zu einer neuen Erkenntniß wie denn Gott und Mensch danach ursprünglich sein und gedacht werden müssen; auch Melanchthon behielt die hergebrachten scholastischen Satzungen bei; erst 300 Jahre später entwickelte Schleiermacher die Glaubenslehre aus dem erlösten Bewußtsein und schied alles ab was nicht zur sittlichen Heilbeschaffung und zur Beseligung des Gemüths dient, womit aber dennoch die officielle Theologie noch immer die Geister belastet, und wobei sie noch immer im Widerspruch mit der Bildung und Wissenschaft der Gegenwart beharrt. Wir machen der Reformationszeit keinen Vorwurf, daß sie nicht über sich hinausging, daß sie nicht leistete was Philosophie, Geschichte, Naturforschung erst in selbständiger Entwickelung vorbereiten mußten; aber in unsern Tagen sollte man sich auf die Stärke des Protestantismus stellen und sein Princip durchführen, statt das Ungenügende festzuhalten. Luther selbst hatte aus der Tiefe seines quellenden Gemüths die gewaltigsten Worte gesprochen: Vernunft und Schrift galten ihm anfangs als harmonische Offenbarung Gottes; aber auch in ihm klangen die alten angelernten theologischen Erinnerungen nach, auch er band sich wieder an den Bibelbuchstaben, und wenn gegen beide der gesunde Menschenverstand in ihm ankämpfte, so nahm er das für Anfechtungen des Satans, die ihn bis ins innerste Mark erschütterten, und voll Entsetzen rief er sein Pfui über die Vernunft, die des Teufels Hure sei. Die freiern Richtungen, die auch die Kirchenlehre vereinfacht und vergeistigt wissen wollten, die in der Liebe das Heil und das eine wahre Gesetz sahen das uns ins Herz geschrieben sei, die aus Christus keinen Abgott machten, nicht einen stellvertretenden Genugthuer, sondern das Vorbild für unser sittliches Thun und Leiden in ihm sahen, wodurch wir zu Gott kommen, dessen Geist nicht von außen zu uns gelangt, sondern in uns ist und erweckt wird, — solche Ansichten wie sie Denck, Hetzer, Bünderlin vertraten, wurden bald von einer neuen auf die symbolischen Bücher von Luther und Melanchthon schwörenden Rechtgläubigkeit verketzert. Diese Bücher, ein papierner Papst, wurden zur neuen Autorität einer neuen Scholastik, und Erasmus selber

mußte noch den Verfall humaner Wissenschaft beklagen. Die orthodoxen Theologen trieben Götzendienst mit dem Bibelbuchstaben und machten aus Propheten und Aposteln bloße Federkiele und Sprachrohre des Heiligen Geistes; sie verfolgten die geringste Abweichung von der sogenannten reinen Lehre mit Amtsentsetzung, ja Hinrichtung, und waren in ihren Schmähungen untereinander wüthende, polternde Schlammvulkane. Ein Glück für das Volk daß es das Evangelium in deutscher Sprache hatte! Die Orthodoxie war früh zur Hoftheologie geworden; schon 1534 klagt Sebastian Frank in der Vorrede zu seinem Weltbuch: „Sonst im Papstthum ist man viel freier gewesen die Laster auch der Fürsten und Herren zu strafen, jetzt muß alles gehofirt sein, oder es ist aufrührerisch. Gott erbarms!"

Das hing mit der Schranke und Selbstbeschränkung in Luther's Wesen zusammen. Er war kein organisatorisches Talent, er entzog sich der politischen Bewegung, welche die Nation erfaßt hatte, und vornehmlich darum scheiterte weil er sich ihr versagte. Hätte der jugendliche Karl V. ein Herz für Deutschland und für den Freiheitsdrang der Zeit gehabt, so hätte er auf das Bürgerthum gestützt das Reich zur Macht und Einheit führen können; statt dessen wollte er eigenrichtig die Welt mit Diplomatenschlauheit lenken, bis er endlich in einem spanischen Kloster lernen mußte daß er nicht einmal zwei Uhren in ganz gleichem Gang halten konnte. Luther sah in der Obrigkeit die Dienerin Gottes um das Gut des Friedens und der Ordnung zu bewahren; aber sie sollte kein Werwolf sein und Land und Leute verderben; deß dürfte man sich erwehren. Er wollte nicht daß dem Evangelium mit Gewalt geholfen werde, durch das Wort sollte es die Herzen gewinnen und die Welt überwinden; als Sickingen und Hutten ihm ihr Schwert anboten, lehnte er es ab, und der Versuch des Ritterthums Deutschland umzugestalten mislang. Aber die Noth des armen Volks war groß, und es verstand mit Recht das Evangelium als eine frohe Botschaft der Freiheit und Brüderlichkeit unter den Menschen, die alle Gottes Kinder seien, eines des andern werth. Luther hatte ein Herz dafür. Er ermahnte die Fürsten das Recht fest in der Hand zu haben, aber Meister aller Rechte bleibe die Vernunft, also daß immer die Liebe und natürlich Recht oben schwebt. Aber er hielt unerschütterlich an seiner religiös reformatorischen Sendung, er fühlte nicht den Drang und den Beruf in sich auch der politische Befreier seines Volks zu werden, er ver-

langte Maß zu halten in ruhiger Entwickelung. Er sah seine eigene Sache in Gefahr, da man von feindlicher Seite ihr die Ausschreitungen schuld gab, und wollte es der Zeit überlassen, daß sie von der sittlichen Freiheit, von der evangelischen Bildung aus die Keime neuer Lebensordnungen entfalte. Eine blutige Reaction erfolgte, und er predigte fortan einen duldenden christlichen Gehorsam und verband sich mit den Fürsten, die wenn sie der Reformation beitraten durch die Einziehung der geistlichen Güter und durch ihren Widerstand gegen den Kaiser die eigene Macht erhöhten. Aller Gewissensfreiheit zum Hohn sollte nun das Land der Religion des Fürsten folgen. Als Georg Wullenweber in Lübeck im Namen des deutschen Bürgerthums die Fahne der Freiheit aufpflanzte, fiel auch er zum Opfer der Bestrebungen, die wie jene der Ritter und der Bauern in ihrer Vereinzelung scheiterten. Das fürstliche Regiment, nicht mehr im mittelalterlichen Charakter der kriegerischen Häuptlinge, sondern durch geschulte Beamte geübt, und die Zersplitterung in Viel- und Kleinstaaterei war für Jahrhunderte besiegelt.

Anders geschah es in der Schweiz. Die Reformation entbehrte dort eines so mächtigen Führergeistes wie Luther, sie war mehr die That der Volksgemeinde, und die bürgerliche Freiheit ging mit der kirchlichen Hand in Hand. Als da der Ablaßkram einzog, trat ihm in Zwingli nicht ein Mönch, sondern ein Schüler Platon's und der Stoa entgegen. Der sah in Gott das höchste Gut und die höchste Güte; Gott bezeugt sich im Menschen und offenbart sich in der Welt; er will daß der Mensch ihn in der Welt genieße, aber auch seinen Willen thue und sein Reich ausbreite. Gott soll darin verherrlicht werden daß auch das äußere Leben nach christlichen Principien gestaltet ist. Zwingli war mehr ein Mann der verständigen Klarheit denn der mystischen Tiefe. Christus, nicht der Klerus war ihm der Hohepriester, der Wegführer und Hauptmann zur Seligkeit, alle Menschen Brüder untereinander und Brüder Christi. Er stellte Ceremonien, Meßopfer und Bilderdienst ab und gründete die Kirche wieder als die Gemeinde der Gläubigen. Er wollte die ganze Eidgenossenschaft umgestalten, den Schwerpunkt der schweizerischen Verfassung aus den Waldstätten nach Zürich und Bern legen, die Stärksten die immer das Beste gethan sollten vorangehen und die Einheit tragen, die religiöse und bürgerliche Freiheit sollte dem ganzen Vaterland er-

rungen werden. Dafür lebte Zwingli, dafür starb er den Heldentod; seine Idee ist verwirklicht worden.

Die deutsche Reformation verbreitete sich über den Norden Europas; im Bund mit ihr gründete in Schweden Gustav Wasa das nationale Königthum und hob Gustav Adolf sein Vaterland auf einige Zeit so mächtig empor wie einst im griechischen Alterthum Theben sich durch Epaminondas und Pelopidas an die Spitze der Hellenen gestellt hatte. In England hatte Heinrich VIII. um ein paar schöner Augen willen und im eigenen Reiche Papst zu sein mit Rom gebrochen, doch das Bischofswesen beibehalten und in der Lehre wenig geändert, die Neuerungen aber befohlen und ebenso blutig durchgesetzt als später von der katholischen Maria wieder die Protestanten verfolgt wurden.

In Italien schien es kurze Zeit als ob durch erleuchtete und fromme Männer und Frauen die Reformation angenommen und eine Kirchenspaltung vermieden würde. Doch die ernsten strengen Päpste, die an die Stelle der weltlich gesinnten kunst- und sinnenfreudigen Mediceer traten, suchten vor allem ihre Oberhoheit und Priestermacht nicht blos zu retten, sondern zu steigern, die Abstellung der schreienden Misbräuche, die Reform des Klerus und der Zucht nicht in dem humanistischen Geiste Italiens, sondern in dem finster politischen Sinne Spaniens, nicht auf dem Wege der Ueberzeugung, sondern durch Ketzergerichte und Scheiterhaufen zu vollziehen. Es war die Folge der deutschen Bewegung daß die christlichen Elemente in Italien sich gegenüber einer wiedererweckten heidnisch antiken Bildung auf sich selbst besannen, sich energisch zusammenfaßten und erhielten. Bekennt doch selbst Bellarmin daß es vor der Reformation im Katholicismus keine Strenge gab in den geistlichen Gerichten, keine Zucht in den Sitten, keine Scheu vor dem Heiligthum, keine Gelehrsamkeit, kurz fast keine Religion mehr. Klare Politiker wie Machiavelli erkannten daß das Papstthum die Einheit und Freiheit des Vaterlandes unmöglich mache, und er rieth das Eisen aus der Wunde zu ziehen; die Menge indeß sah im Fortbestand der Hierarchie die Bürgschaft des Einflusses auf Europa, des Glanzes der Macht. Statt zu betonen was mit den Protestanten gemeinsam geblieben und darauf sich über die streitigen Punkte zu verständigen, grenzte das Concilium von Trient schroff das Katholische ab und fixirte die Autorität des Papstes wie die Lehrsätze der Kirche in starren Formeln zu einem

Bollwerke gegen die persönliche Geistesfreiheit, gegen die Mannichfaltigkeit ihrer Bildung.

In Spanien hatte der Feuereifer für die christliche Religion im Krieg mit den Mauren erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts den heimischen Boden wiedererobert; dadurch hatte sich der romantische Sinn der Kreuzzüge mit seiner religiösen Begeisterung wie mit seiner Lust an Abenteuern der Waffen und der Liebe dort erhalten, und so war der Boden bereitet daß Ignaz Loyola (1491—1556), in der Schlacht verwundet auf dem Krankenlager sich vom weltlichen Ritterthum zum geistlichen wandte und mit schwärmerischer Glut sich entschloß eine kriegerische Brüderschaft, wie die Amadisromane sie schilderten, für die Bekehrung der Heiden in dem neu entdeckten Amerika zu stiften. Er kasteite seinen Leib, pilgerte nach Jerusalem, studirte in Paris um sich für den erwählten Beruf zu befähigen, und warb daselbst bereits für seine Verbindung. Da gesellte sich ihm der verstandesscharfe weltkluge Lainez, und wie nun die deutsche Reformation sich Bahn brach, da sahen sie daß jetzt der Katholicismus nicht so sehr unter den Wilden verbreitet als vielmehr in Europa erhalten und wiederhergestellt werden müsse. Sie gingen nach Rom und stellten sich dem Papste zur Verfügung. Nur diesem sollte der Jesuitengeneral untergeben sein, der von Rom aus seine Befehle in die verschiedenen Provinzen der Kirche an die Provinzialen, die Offiziere der Soldaten Christi ausgehen läßt. Diese sollen den eigenen Willen verleugnen, in ihrem Gehorsam dem Stocke gleichen, der dem welcher in der Hand ihn hält zu allem Beliebigen dient; wie Holz oder ein Leichnam soll der Mensch gegenüber den herrschenden Obern sein. So stark war der Gegenschlag romanischer Reaction gegen die persönliche Freiheit des Germanenthums und der neuern Zeit. Niemand soll indeß verpflichtet werden eine Todsünde zu begehen, außer wo der Obere sie im Namen Jesu oder zur Erprobung des Gehorsams befiehlt; — also der Zweck heiligt die Mittel, alles zur größern Ehre Gottes! Gelöst von allen Banden der Heimat und der Familie ging der Orden vielseitiger als alle andern weltklug in alle Verhältnisse ein; hier war ein Jesuit Volksredner, dort glatter weitherziger Beichtvater der Vornehmen und Großen, hier Krankenpfleger, dort Lehrer und Erzieher. Man suchte ohne Ansehen des Standes begabte Knaben und Jünglinge für den Orden auszubilden, man beobachtete in fortwährendem Spionirsystem die Neigungen und Fähigkeiten und wies ihnen

danach das Feld ihrer Wirksamkeit an. Die Jesuiten erkannten daß die Zukunft dem gehört der die Jugend hat, und darum legten sie Schulen an in welchen sie die gelehrten Studien leiteten, die alten Sprachen einübten, und zwar nicht zu freier Forschung, zu Philosophie und Geschichte hinführten, wohl aber einen großen Stoff von Kenntnissen überlieferten und in formaler Weise eine scharfe schlagfertige Redegewandtheit verschafften. Die Kirche galt als das Ewige, ihre Verfassung als das Feste, der Staat für das Zufällige, Wechselnde; daher konnten die Jesuiten heute einem Despoten wie Philipp II. zur Seite stehen, morgen, wenn es ihnen frommte, den Königsmord vertheidigen und für Volkssouveränetät schwärmen. Auch war nicht nöthig das Ordenskleid zu tragen und stets mit gesenkten Augen und freundlicher Miene den Kopf zu neigen; in jedem Gewand kann der Jesuit wirken, Mitarbeiter und Verwandte des Ordens können auch ohne Priestergelübde und Weihe für ihn thätig sein. Die Moral ward möglichst lax durch Vorbehalte und Spitzfindigkeiten. In rastloser tausendfältiger Wirksamkeit sollte der Orden die Fäden in der Hand halten welche Fürsten und Völker lenken und die Menschen wie Drahtmaschinen beherrschen. Die Völker sollten unter die Autorität der Kirche zurückgebracht und erhalten, von Rom bevormundet und ausgebeutet werden.

Gegen den Jesuitismus, die Büchercensur, die Inquisition bedurfte der Protestantismus einer straffern Organisation, wenn er sich halten sollte, und er fand sie durch Calvin. Gleich einem altrömischen Censor trat dieser in Genf auf, und wenn Luther den Kampf in der Innenwelt durchgemacht, so kämpfte ihn Calvin nach außen. Fest und streng im Denken und Wollen ordnete er die reformatorischen Gedanken in seiner Unterweisung des christlichen Glaubens mit derselben Folgerichtigkeit wie er vom Princip der Gemeinde aus die Kirche neugestaltete. Die klare Bestimmtheit, die gedrungene Kraft der Darstellung in seinen schlagenden Sätzen ward für die französische Schriftsprache maßgebend wie Luther's Hochdeutsch für uns. Die reformatorischen Ideen, die bei Luther und Zwingli aus der ursprünglichen Fülle und Frische des Gemüths quollen, nahm der jugendliche Rechtsgelehrte in sich auf und führte sie durch mit dem praktischen Sinn und dem Formtalent des Romanen. Rücksichtslos in den Folgerungen seines Systems schloß er aus Gottes Allmacht und Allwissenheit daß die Menschen durch dessen Vorherbestimmung oder Gnadenwahl

zum Bösen und zur Verdammniß oder zum Heil und zur Seligkeit geschaffen seien, ohne zu erwägen daß dies eigentlich alle persönlich sittliche Arbeit am eigenen Ich und an andern ausschließt; vielmehr ebenso consequent in dem Gedanken daß das Christenthum vor allem ein sittenreines Leben verlange, forderte er die eigene Sittenstrenge, die eigene Enthaltsamkeit von aller verlockenden Weltlust auch von seinen Anhängern in dem genußsüchtigen Genf, und wies eines Morgens die ganze Gemeinde vom Altar zurück, weil sie unwürdig sei das Abendmahl zu empfangen. Er mußte fliehen, aber man bedurfte seiner; er ward zurückgerufen, und unterwarf nun das ganze Leben einer harten Kirchenzucht, die er handhabte im Namen der Gemeinde; er herrschte durch die Majestät seines Charakters. Er blieb durch den Formalismus des Lehrgebäudes und der Verfassung weit mehr auf dem römischen Boden als die Deutschen, aber er schied sich zugleich schonungsloser und schärfer von der alten Kirche ab, und stellte der Papstgewalt die Gemeindefreiheit entgegen, die ihre Prediger wählt und sich durch ihre Aeltesten selbst regiert. Er erklärte das Geistige für die Hauptsache im Gottesdienst, und verbannte allen ceremoniösen Prunk, allen Sinnenreiz und Bilderschmuck aus dem einfachen Gottesdienst, der in der Predigt des Worts, im Gesang und Gebet besteht. Die weiß angestrichenen schlichten Betsäle Calvin's sind das rechte Gegentheil des üppigen Jesuitenstils und seiner äußerlichen Pracht bei innerer Armseligkeit. Alttestamentlich prophetischer Eifer, der sich auch mit dem Schrecken gürtet und bis zum finstern Fanatismus vorangeht, verband sich in Calvin mit jener spartanischen Härte, die im Namen der Freiheit und Herrlichkeit des Ganzen den Einzelnen zum Verzicht auf alles heitere leichte Sichgehenlassen zwingt, und so machte er aus Genf eine theokratische Republik, eine Burg des festen Glaubens und Wissens, der gottesfürchtigen Sittenstrenge, wo die genußverachtenden opferwilligen schneidigen Männer geschult wurden, die nun in Frankreich als reformatorische Prediger auftraten, die in den Niederlanden das Volk begeisterten die spanische Gewaltherrschaft in vieljährigem unbeugsamen Heldenkampf zu brechen, die jenes mannhafte Puritanerthum gründeten, das die politischen Folgerungen aus dem Evangelium zog und den freien protestantischen Staat in England und Amerika aufbaute. Demüthig vor Gott, aber ruhend auf dem Rathschlusse seiner Erwählung waren sie furchtlos und unabhängig vor den Men-

schen, ein sieggewisses und todbereites Kriegsheer der Reformation gegenüber den Jesuiten im Dienste Roms. Der harte und strenge Stil in welchem sie das ethische Ideal ausprägten entbehrt der heitern Anmuth, aber er war nothwendig um der freien Schönheit die Stätte zu bereiten.

Kirchenmusik und Gemeindegesang; weltliches Lied und Instrumente.

Die mittelalterliche Musik stand im Dienste der Kirche, im Bunde der Wissenschaft; sie berechnete Harmonien, ordnete Rhythmen, setzte ein Zeitmaß fest, baute Tonarten auf, und fragte allmählich neben der Schulregel auch das Ohr, erfaßte allmählich den Ton als Empfindungsausdruck, die Tonreihe als Darstellung einer Seelenbewegung; der Volksgesang, der stets das Gemüth und seine wechselnden Zustände unmittelbar in der Melodie ergoß, blieb unbeachtet und ging kunstlos nebenher. Die niederländischen Meister begannen die Vereinigung beider Elemente; in vielstimmigem Gesang ließen sie die Gemeinsamkeit des Lebens sich aussprechen wie solche durch die Mannichfaltigkeit verschiedener Individualitäten sich erzeugt, die jetzt einträchtig zusammenwirken, jetzt einander bekämpfen, wo eine vorangeht und die andern weckt daß sie ihr nachfolgen, während sie selbst weiter schreitet oder ihnen wieder entgegenkommt, bis sie endlich alle im volltönigen Accord das Ziel erreichen. Wie in der Architektur herrschte die Macht des Ganzen über das Besondere, das Gesetz der Harmonie bestimmte die Tonfolge, ja die Töne galten als Töne, das Wort mit seinem Begriffe versank in den Wogen der einander durchkreuzenden, Verschiedenes vortragenden Stimmen, auf ein Amen oder Kyrie bauten sich langaushaltende Accordfolgen, und so hatte man eigentlich reine freie Tongebilde oder gesungene, durch Menschenstimmen ausgeführte Instrumentalmusik. In der neuen Zeit befreit sich das persönliche Fühlen und Denken und macht in dem kunstvoll ausgebildeten Gesang die Melodie zur Darstellung individueller seelenvoller Empfindung im Anschluß an das Wort, dessen Bedeutung die Musik auslegt, während das selbständige

Tonleben in den vollendeter ausgebildeten Instrumenten seine Träger findet, Melodien und harmonische Melodiengeflechte darstellen lernt, und sowol sein eigenes Wesen entfaltet als auch wieder mit dem Gesang zusammenwirkt. Es ist höchst lehrreich zu erwägen wie neben dem Naturlaute der Musik, dem unerschöpflichen und nie verhallenden unmittelbaren Erguß des Herzens in volksthümlichen Melodien, auch in tausendjähriger Arbeit die eigentlichen Kunstformen um ihrer selbst willen gefunden und festgestellt werden, welche nun der Phantasie sich bieten um mit beseelendem Gehalt erfüllt zu werden. Es geschah im Dienste der Religion: diese tönend bewegten Formen entsprachen dem Allgemeinen des Gefühls, das jeden in der Kirche ergreift wie auch die Bezüge auf besondere Lebenserfahrungen verschieden sein mögen; sie entsprachen dem Sehnen und Verlangen des Gemüths nach dem Unendlichen, seiner Ahnung eines Unsagbaren, über die irdische Erscheinungswelt Erhabenen. Es galt die hohen Hallen der Dome mit mächtigen Tonmassen zu erfüllen, die in Accorden emporstiegen wie die Gruppe des Pfeilers und seiner schlanken Halbsäulen, und sich ineinander verwoben wie die Gurtenbänder des Gewölbes. Wenn das Wort mit seiner Bedeutung verklang, so erfaßte die Musik ihre ganz eigenthümliche Aufgabe die Seelenbewegung als solche, ohne ihre äußern und besondern Bedingungen, Trauer des Schmerzes, Jubel der Freude, andachtsvolle Erhebung zu Gott in ihrer Reinheit darzustellen, und ohne an die Bilder der Gegenstände, an die Schranken der Endlichkeit zu erinnern der Sehnsucht des Geistes nach einem Unbedingten, nach ewiger Wahrheit und Freiheit zu genügen. In diesem Sinne kann man die Musik eine Himmelssprache nennen; die großen Meister, denen wir uns jetzt zuwenden, haben sie geredet, und der religiöse Zug des Reformationszeitalters hat sich vornehmlich in ihnen künstlerisch offenbart.

Im ersten Jahrhundert unserer Epoche, von 1450—1550 bleiben die Niederländer im Vordergrund. Sie behandeln die Messe als ein gegliedertes Ganzes, in dessen Haupttheilen Grundstimmungen des Gemüths austönen. Dabei nehmen sie am liebsten eine bekannte volksthümliche Melodie zum Ausgangspunkt, aus dem sie eine Fülle musikalischer Gestaltungen entwickeln. Während die architektonische Strenge des Gesetzes in großen Zügen waltet, ergeht sich die Phantasie in klingenden Formenspielen, die an die krausen Verschnörkelungen der Spätgothik, an die

sprudelnde Arabeskenfülle der Frührenaissance erinnern; ja es gesellen sich die seltsamen Künsteleien hinzu durch Tonfolgen die sich vor- und rückwärts singen lassen, deren Noten man versetzt wie die Steinchen eines Mosaiks oder durcheinanderwirft wie die bunten Glasstücke im Kaleidoskop, und die doch immer ein gefälliges mit andern zusammenstimmendes Tonbild geben sollen. So sollten jene alexandrinischen, pegnitzschäferlichen Trinklieder geschrieben wie ein Becher, Liebeslieder wie ein Herz aussehen; so schrieb man die Noten mit schwarzer, grüner, rother Farbe je nachdem sie Trauer, Hoffnung, Freude und Liebe aussprechen sollten. Aber durch derartigen leeren Prunk der Formenspiele schritten große Meister hindurch, indem sie sich die Aufgabe stellten auf der Grundlage des gregorianischen Gesanges und der Volksmelodie die Vielstimmigkeit und die unter der Herrschaft der Harmonie gefundenen Formen der Nachahmung, der Fuge, des Kanons zu einem organischen Kunstwerk zu gestalten. Im Motett, der musikalischen Behandlung von Psalmen oder besonders ergreifenden Stellen der Propheten und Evangelien, suchte sie neben dem Empfindungsgehalt des Ganzen auch dem einzelnen Satz, ja einem sinnschweren Worte gerecht zu werden, und so das plastische oder malerische Tongebilde neben das architektonische zu stellen. Dann ward das weltliche Lied selbst mit der in der Kirche gewonnenen Kunst behandelt, und wenn der Componist sich auch darin gefiel die Hörer durch die verwunderliche Fertigkeit zu überraschen mit der er mehrere bekannte Melodien durch verschiedene Stimmen vortragen ließ und ineinanderflocht, so kam er doch auch zu der schönern Art die eine ausdrucksvolle Weise durch begleitende und umschwebende Töne harmonisch zu gestalten. Große Theoretiker, wie Tinctoris, faßten die alte Ueberlieferung mit der neuen Kunstübung zusammen.

Johannes Okeghem und mehr noch der etwas jüngere Josquin de Pres († 1521) stehen in der Musik wie van Eyck und Memling in der Malerei dadurch so groß da daß sie in der Herrschaft über die Technik die Macht des Geistes erweisen und den überlieferten Formen die innerlich bewegende Seele einhauchen; aus der Tiefe des eigenen Gemüths holen sie den Schmerz der Klage, den Jubel der Freude, die Schauer der Andacht hervor und führen in energischen Zügen durch das contrapunktliche Stimmengewebe eine stimmungs- und ausdrucksvolle Melodie hindurch. Darauf deutet auch Luther mit seinem bekannten Ausspruch:

„Josquin ist der Noten Meister, die habens müssen machen wie er wollt; die andern müssens machen wie es die Noten wollen haben.“ Von da an wurden die wunderlichen und nur dem Techniker interessanten Problemsuchereien und Problemlösereien seltener; die Tonsätze wurden mit sicherer Kraft, mit folgerichtiger Klarheit aufgebaut, und eine Musik voll Hoheit und Adel geschaffen, eine Musik von Männern für Männer, wie Platon für seine Republik sie haben wollte, die den Geist stählt und erhebt. So urtheilt Ambros, und führt aus dem erstaunlichen Gedränge fruchtbarer Meister die ausgezeichnetsten Arbeiten an. Ich nenne nur noch Gombert und Clemens, der durch den Zusatz non papa von dem gleichzeitigen Papste Clemens VII. unterschieden wird; neben kirchlichen Compositionen, in deren weihevoller Schönheit Palestrina so gut vorbereitet ist wie aus einem Luca Signorelli die Michel Angelo und Rafael hervorgewachsen sind, erreichten sie auch in weltlichen Liedern mit demselben contrapunktlichen Gefüge eine liebenswürdige Heiterkeit. Ohne der Gediegenheit der Niederländer in den Messen und Motetten gleichzukommen führten französische Musiker deren sinnlich frischen Ton bis zur geistreich kecken, ja frechen Frivolität, mit den Dichtern wetteifernd in den verwegenen Scherzen versificirter Anekdoten, die in eleganter Sprache das Unsauberste salon- und hoffähig machten.

Auch England bildete in soliden Arbeiten unter niederländischem Einfluß die musikalischen Formen aus um dann sie mit Empfindung zu erfüllen und zum Ausdruck eines idealen Gehalts zu machen. So thaten Tye und Bird, der bereits die Melodie mit reiner Kraft hervorhebt und ihrer Zeichnung die Harmonie zum Colorit dienen läßt. Dowland und Morley spürten mit Shakespeare den Hauch der die holden und ergreifenden Volkslieder Englands und Schottlands beseelt:

> Die Weise noch einmal! Sie starb so hin;
> O sie beschlich mein Ohr dem Weste gleich,
> Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
> Und Düfte stiehlt und gibt.

Solche Themata verstanden sie nun polyphonisch so reizend zu behandeln daß durch das kunstreiche Formenspiel der Naturlaut des Gefühls in immer neuen Wandlungen hindurchklang. Die neue Zeit brach an, und die gebildete Gesellschaft in Elisabeth's glänzender Aera konnte sich bereits daran erquicken daß sich, mit

ihrem großen Dichter zu reden, Musik und Poesie verbanden wie Schwester und Bruder.

In Deutschland ward schon vor der Reformation die Composition der Messe weniger gepflegt als der kirchliche Hymnus und das weltliche Lied, und zwar so daß dort die auf Wahrheit des Ausdrucks dringende religiöse Stimmung, hier der Anschluß an die dichterische Form zur Vereinfachung führte. Die altherkömmliche dreigliederige Weise ließ Satz, Gegensatz und Vermittelung auch in der Musik hervortreten, und der Sinn des Volks verlangte das treuherzig Kräftige, sodaß selbst in dem Weltlichen ein Klang religiösen Ernstes waltet. Das Locheimer Liederbuch, die Gesänge Finck's und Stolzer's geben Zeugniß davon. Ja der erste Einfluß der Renaissance auf die Tonkunst zeigte sich in Deutschland; Konrad Celtes gab die Anregung Horazische Oden oder Stellen aus Catull und Vergil im Anschluß an das Metrum so zu componiren daß die vier Stimmen in einfachen Accorden die Worte aussprachen, den Text belebten. Ein so tüchtiger Musiker wie Senfl ging auf dieser Bahn und er wie Isaak und Bruck gewannen durch diese Versuche im antiken Stil ein Bildungselement für ihre eigenen deutschen Arbeiten, unter denen wahre Liederperlen bis auf die Gegenwart fortklingen. Da trat die Reformation ein. Luther, ihr Haupt und Führer, lobte sich neben der Theologie die Musik, und achtete die nicht von ihr gerührt werden den Stöcken und Steinen gleich. Wie alle Christen zum Priesterthum berufen werden, so wollte und sollte die Gemeinde nicht blos zuhören was ein gleich dem Klerus außer und über ihr stehender Chor vortrug, sondern ein jeder wollte einstimmen und die Lippe sollte von dem überfließen weß das Herz voll war. Dafür ward der protestantische Gemeindegesang geschaffen. Wie man überhaupt das ursprüngliche Christenthum herstellte und bewahrte, so behielt man auch die altkirchlichen Hymnen bei, wußte aber im Anschluß an den deutschen Text den Melodien eine systematisch ebenmäßigere, fester gegliederte Gestalt zu geben und dadurch ihre wesentlichen Grundzüge volksthümlich auszuarbeiten. Gute deutsche religiöse Lieder die vorhanden waren nahm man in das Gesangbuch auf, selbst Marienlieder, indem man die Worte auf Christus bezog. Sodann gab man kernhaften weltlichen Volksliedern einen geistlichen Text. Innsbruck, ich muß dich lassen ward O Welt ich muß dich lassen, statt Aus fremden Landen hieß es nun Vom Himmel hoch da komm' ich her, ja selbst

Wie schön leuchtet der Morgenstern soll seinen Vorklang haben: Wie schön leuchten die Aeuglein der Schönen und der Zarten mein! In solcher Einigung des Kirchlichen und Volksmäßigen ward das erstere vereinfacht, das andere veredelt und geweiht. Die Melodie trat in großen klaren Zügen hervor, von der Oberstimme getragen, die andern folgten ihr im Einklang oder im Accord. Der Choral gewann sein einfaches festes liedmäßiges Gepräge. Walther und Senfl standen Luther zur Seite. Dann wirkte Osiander weiter. Auch die Psalmen wurden nun in deutsche Liederstrophen übertragen, nach bekannten Melodien gesungen oder neu componirt, wie es für die Hugenotten in französischer Sprache durch Goudimel und Frank geschah.

Die begeisterte Glaubenskraft der Zeit rief daneben auch Neues hervor. Luther selbst ging voran und schuf mit dem Wurfe des Genius Wort und Weise für das Kriegs- und Siegeslied des Protestantismus: Eine feste Burg ist unser Gott! Man sang was man selbst erfahren, den Sündenschmerz und die Herzenswonne der Erlösung, der Versöhnung. „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ klang aus Luther's Mund neben „Nun freut euch liebe Christen gmein“. „Es ist das Heil uns kommen her“ hob Speratus an, „Allein Gott in der Höh sei Ehr!“ sang Decius, und von Ort zu Ort wurden diese Lieder weiter gesungen und das Evangelium, wie es im deutschen Gemüthe wiedergeboren war, durch sie ausgebreitet. Wort und Weise wirkten schwungvoll und ergreifend zusammen, und der Drang des Gemüths sprach sich in dem bewegten Rhythmus aus, der das Ganze zu einem aus begeisterter Seele quellenden Volksgesang macht. Erst die Zeit der strohernen Orthodoxie trug die Choräle in der schleppenden Art vor, welche alle Silben gleich lang dehnt und die einzelnen Zeilen durch widersinniges Zwischenspielgedudel trennt, während die ursprüngliche Melodie ein unzerstückeltes und nachdrucksvolles Ganzes ist. Ihren einfachen Gang konnten dann kunstgeübte Sänger polyphonisch begleiten. Luther selbst hatte seine Lust daran wie die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und polirt werde; da erkenne man erst recht die Weisheit Gottes in diesem seinem wunderbaren Werk, wenn einer eine schlichte Weise hersingt, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch laut werden, die um jene gleich als mit Jauchzen ringsherum spielen und singen und mit mancherlei Art und Klang dieselbe Weise wunderlich zieren und schmücken und gleichsam einen himmlischen Tanzreihen führen,

freundlich einander begegnen und sich herzen und lieblich umfangen. Den lebendigen Zusammenhang des Volks- und Kunstgesanges erhielt vornehmlich Johannes Eccard in seinen Festliedern; die begleitenden Stimmen verstärken die Melodie nicht blos durch die Tonfülle der Accorde, sondern haben auch ihre eigenen verwandten Weisen, und flechten sich in gedrängter Verwebung zu einem harmonischen Ganzen zusammen, indem derselbe Empfindungsgehalt von verschiedenen Geschlechtern, Altern oder Temperamenten dargestellt erscheint.

Durch einen Choral eröffnete und schloß nun auch die Gemeinde die musikalische Darstellung der evangelischen Erzählung von Christi Leiden, Tod und Auferstehung, die nach alter Sitte während der Charwoche in der Kirche gehört ward. Noch tritt keine der handelnden Personen selbständig hervor, der Bericht des Geschichtschreibers wie die Reden von Jesus, Kaiphas, Pilatus werden in mehrstimmigem Gesang chormäßig und motettenartig vorgetragen. Ganz ähnlich geschah es auch mit andern biblischen Erzählungen zu Rom unter der Leitung Philipp Neri's in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von seinem Betsaal oder Oratorium empfing diese epische musikalische Gestaltung der heiligen Geschichte ihren Namen; die rechte Durchbildung erhielt sie, nachdem in der dramatischen Musik die Entfaltung des persönlichen Gefühls und die Zeichnung der Charaktere gewonnen war, durch Bach und Händel.

Vorher fand die altkirchliche Weise des Mittelalters innerhalb des Katholicismus ihren kunstvollen Abschluß durch Willaert und Gabrieli, durch Orlando Lasso und Palestrina.

Italien war in der Kunst des Contrapunkts hinter den Niederlanden zurückgeblieben. Der Individualismus der Renaissance regte sich hier nun auch in der Musik, und diese schloß sich vornehmlich der Kunstdichtung an. Wie in deren Strophe Satz, Gegensatz und Vermittelung aufeinanderfolgen und durch den Reim verbunden sind, so suchte die Musik eine architektonische Symmetrie mehr im melodischen Nacheinander als im harmonischen Zusammenklang der Töne. Neben den Gassenhauern (Frotolle) und Vilanellen oder Villoten, in denen auch der Landsknechtshumor sich contrapunktlich entwickelte, trat als Gesang der feinern Gesellschaft das Madrigal hervor, dessen Name (mandriale von mandra Heerde) uns auf die Schäferpoesie hinweist, das aber bald als ein kleines Gedicht in lang austönenden Verszeilen galt, in welchem

ähnlich wie im Sonett Empfindung und Betrachtung einander durchdringen. Das edle Herz sollte sich darin auf eine ebenso gefühlals maßvolle gebildete Weise kundgeben. Die Madrigale wurden vierstimmig mit Lautenbegleitung gesungen; die Harmonie trat in den Dienst der Melodie.

Wie die Venetianer die Oelmalerei van Eyck's rasch aufnahmen und in der Entwickelung derselben ihrer Farbenfreudigkeit genügten, so beriefen sie auch den Niederländer Adrian Willaert, und dieser entfaltete nun die Wunder der Klangfärbung in der Massenwirkung gegeneinander gestellter Chöre und prachtvoll schallender Instrumente. Venedig hat als Handelsstadt eine Mittelstellung zwischen dem Orient und Occident, seine Architektur zeigte uns die Verschmelzung byzantinischer und maurischer Einflüsse mit den Formen der Gothik und Renaissance in reichem Glanze; die Compositionsweise der Malerei blieb einfach wie in der Antike und der altchristlichen Zeit, aber die individuelle Lebensfülle, der die Niederländer sich zugewandt, führte zu Bildern heitern Genusses; vornehme Venetianer treten in ihrem Festschmuck vor die heilige Jungfrau, und diese thront wie eine triumphirende Venetia über den Königen aus Morgenland, die ihr die Schätze des Ostens huldigend zu Füßen legen. So dient nun auch die vielstimmige Musik der Niederländer dazu bei den glanzvollen Aufzügen der Republik die Feststimmung zu leiten und ihr zugleich eine religiöse Weihe zu geben. Willaert vergaß die übertriebene Künstlichkeit seiner Heimat, und wandte sich zum faßlich Klaren, machtvoll Ergreifenden; er gilt als Repräsentant des reichen Stils, wie ihn der Markusplatz, wie ihn die marmor- und goldstrahlende Markuskirche verlangte; zwei Sängertribünen, die hier angebracht waren, führten dazu zwei Chöre einander gegenüberzustellen und in ihrem Kampf und Wechsel wie in ihrem Zusammenwirken in harmonischen Tonmassen einen ähnlichen Effect zu erzielen als die italienischen Baumeister der Renaissance durch Massenverhältnisse erreichten. Die fugenartige Entwickelung einer kleinen Notengruppe im Stimmengeflechte der Niederländer vergleicht Ambros mit der organischen Entfaltung der Gothik, die aus dem Grundriß des Pfeilers dessen gegliederte Gestalt und das Netzwerk der Decke hervorgehen läßt. Trinkbares Gold hat man Willaert's Compositionen genannt; er hat auch dem Madrigal sein Gepräge gegeben, und klagte daß er sterben müsse wo er eben anfange zu leben. Johannes Gabrieli setzte sein Werk fort, und wird mit Recht als

ein musikalischer Tizian gepriesen, wenn Palestrina an den reinen Formenadel Rafael's erinnert. Proske sagt von ihm: „Mehr als seine Vorgänger besaß er die Kunst in herrlichen Tonmassen zu bilden; vielstimmige mannichfach gegliederte Chöre wußte er miteinander zu verbinden und zu immer neuen höhern Effecten auszuprägen. So prachtvoll aber diese Wirkungen sind, so beschränken sie sich doch keineswegs auf eiteln Sinnenprunk, sondern diese Pracht — gewissermaßen ein Erbstück der stolzen Meereskönigin — schließt den hohen Ernst religiöser Würde und Begeisterung nicht aus, der Venedigs Verfassung und Volksgesinnung eigen war." Und Ambros reiht daran die Bemerkung wie man das volle Bild der zauberhaften Stadt erst dann gewinnt, wenn man mit den Marmorpalästen der Lombardi und Sansovini, mit den Bildern Bellini's und Giorgione's im Geiste auch jene Musik zusammenbringt von welcher sie umtönt waren, in welcher sie gleichsam Stimme und Sprache gewannen, ja deren Klänge vielleicht der feinste Duft waren den die große steinerne Seerose des Adriatischen Meeres ausathmete. — Wie Rubens und van Dyck, so bildete sich der deutsche Hans Leo Hasler in Venedig, und schlug die Brücke zwischen dem deutsch gemüthlichen Liede und der glänzend reichen Entfaltung des vielstimmigen Tonsatzes in seinen Kunstformen, auch er und die Schar seiner Genossen ein Mittelglied zwischen Luther und Händel.

In den Niederländern selbst schwang sich Roland de Lattre, gewöhnlich Orlando Lasso genannt, auf die Höhe der kirchlichen Kunst (1520—94). Er machte seine Studienreisen durch Italien, England, Frankreich, wirkte in seiner Heimat und leitete seit 1562 die Kapelle von Herzog Albert V. zu München. Ille hic est Lassus lassum qui recreat orbem lautete bekanntlich der berühmte Spruch auf ihn. Gleich Holbein hatte er mit universellem Geist das Beste der Fremde sich angeeignet, war aber im innersten Kern sich selbst und der vaterländischen Art treu geblieben; Tiefe und Kraft sind sein eigen, wo die Italiener im Lichthellen Anmuthigen den Preis davontragen. Er kräftigt die Seele und hebt sie zum Himmel empor. Der Ausdruck der im Bibelwort oder im Madrigal des Italieners und im deutschen Landsknechtlied niedergelegten Stimmung ist das Erste, die Entfaltung des darin waltenden Grundgefühls der Zweck jener contrapunktlichen Kunst, die das Thema allseitig durcharbeitet. Er declamirt seinen Text, das Wesen der Sache prägt er vor der eigenen Empfindung aus,

mit seinem Herzen durchdringt er den Stoff wie der Epiker, und geht gleich diesem auf in seinem Gegenstande. Solch objectiver Zug macht ihn zu einem der Vollender dessen was das Mittelalter begonnen, während das subjective Gefühl, der Sündenschmerz der die Reformationszeit bewegte, sich in edelster Weise in seinen Bußpsalmen ergießt, wo die Kunst die Seele auf das gewaltigste erschüttert und auf das erhabenste tröstet und in ihren Harmonien aus Kampf und Noth die Seligkeit der Versöhnung in dem Zauber der Schönheit gebiert.

Gleichzeitig fand die kirchliche Tonkunst Italiens ihre höchste Blüte in Giovanni Pierluigi Palestrina, so nach seiner Vaterstadt, dem alten Präneste geheißen, während sein Familienname Sante ebenso noch an Santi anklingt als die formale Anmuth und klare Reinheit seiner Melodien, seiner Harmonien an den herrlichsten Träger dieses Namens, an den Rhythmus rafaelischer Linien erinnert, in dessen lieblichem Adel sich ja auch die Liebenswürdigkeit der hohen Seele offenbart. Doch müßte um der Rafael der Musik zu heißen Pierluigi auch noch Mozart gewesen sein; denn in dem Maler begrüßen und durchdringen sich zwei Weltalter, sein Blick ist aufgethan für die Herrlichkeit der Erde, sein Geschmack ist geläutert durch die Anschauung der antiken Plastik, und so bringt er das Gemüthsideal des Mittelalters malerisch zur Vollendung. Palestrina aber weilt wie Fiesole in den himmlischen Regionen. Indeß das ist wieder das ganz Eigenartige in der Geschichte der Musik, daß er die technische Meisterschaft, die Fiesole noch nicht vorfand, reinigend und läuternd zum Mittel für seinen Zweck, für die Erhebung der Seele in das Ueberirdische, für die Darstellung der religiösen Gemüthsbewegung in ihrem allgemeinen Wesen, in ihrem Ansich, losgelöst von aller endlichen Besonderheit und Beziehung, ganz herrlich verwerthete. Künstler aller Nationen hatten sich in Rom zusammengefunden: der Italiener Festa, keusch und zart wie ein Maler Umbriens, der Spanier Morales voll strenger Hoheit, der Niederländer Arcadelt voll frischer Lebenskraft, der Franzose Goudimel in milder Klarheit ragen unter ihnen hervor; aber so Treffliches sie leisteten, unter der Masse der Tonsetzer und unter der Menge der Hörer war die Lust an Künsteleien herrschend geworden, und Messen die ihren Namen „von den rothen Nasen“ oder „küsse mich, Schatz“ nach den Trink- und Liebesliedern führten, deren Melodien ihr Thema waren, sie zeigten eine Verweltlichung der Kirchenmusik

die mit dem Heiligen tändelte. Als dann der Katholicismus sich auf sich selbst besann, Misbräuche abstellte und zu ernster Strenge zurückkehrte, da ward auf dem tridentiner Concilium die Ansicht laut man solle die figurirte Weise ganz aus der Kirche verbannen und allein den alten schlichten gregorianischen Gesang beibehalten. Die Freunde kunstreicher Musik brachten es dahin daß ein Versuch gemacht werde, ob es möglich sei die Worte in den vielstimmigen Harmonien vernehmlich zu lassen und den Gefühlsgehalt des Textes melodisch auszudrücken, und indem Palestrina hierzu berufen ward und die Aufgabe glücklich löste, war die mittelalterliche Kunstübung zugleich für die Kirche gerettet und aufs Edelste durchgebildet.

Palestrina war 1514 geboren. Vom Kapellmeisteramt in seiner Vaterstadt ward er 1551 nach Rom an Sanct Peter berufen, aber, da er verheirathet war, zufolge der neuen straffen Kirchenordnung aus dieser Stelle entfernt, indeß vom Papste zum Componisten seiner Kapelle ernannt. Er übte eine ausgedehnte Lehrwirksamkeit neben dem eigenen Künstlerthum, und starb hochgeehrt und hochbetagt 1594. Ein Tedeum von Festa und die Improperien von Palestrina selbst, — die Composition von Bibelsprüchen in dem der Herr sein Volk fragt was er ihm Uebles gethan, ob er es nicht vielmehr mit Gnade geleitet und gesegnet, worauf das Volk den Heiligen um Erbarmen anfleht — wurden die Veranlassung daß er jene nach dem Papst Marcellus genannte Messe schuf, bei deren erster Aufführung Pius IV. sagte: Hier gibt ein Johannes in dem irdischen Jerusalem uns eine Empfindung von einem Gesange den der Apostel Johannes in dem himmlischen Jerusalem einst in prophetischer Entzückung gehört. Und Baini fügt nicht mit Unrecht hinzu: als diese Töne zum ersten mal in der sixtinischen Kapelle erklungen, da hätte die Malerei der Decke und Wände (von Perugino, Signorelli, Michel Angelo) die Musik als ihre ebenbürtige Schwester begrüßt. Bald darauf hatte Palestrina den Tod seiner Gattin zu beklagen, und er componirte den Psalm in welchem die Juden an den Wassern Babylons mit Thränen an Zion gedenken und ihre Harfen an die Weiden hängen. Dann gewann er selber Trost in den Motetten aus dem Hohenlied, und verklärte die irdische Liebe in die himmlische, die herben Todesgedanken in die Hoffnung ewigen Lebens. Palestrina's Stil in seinem keuschen Ernst hat Geltung und Werth für alle Zeit, denn er prägt das Wesentliche des reli-

giösen Gefühls aus, das über alle confessionellen Formeln erhaben ist. Vom gregorianischen Kirchengesang ausgehend hat er denselben und seine Motive so allseitig künstlerisch durchgebildet wie später Sebastian Bach den protestantischen Choral. Ohne Instrumentalbegleitung geben die menschlichen Stimmen den feinsten Geisteshauch der Empfindung wieder, wie melodische Lichtwellen bewegen sie sich nebeneinander nach dem gemeinsamen Ziel. Ruhe und Seligkeit, das ist auch Thibaut's Urtheil, hat kein Musiker klarer, edler ausgedrückt. Da ist nichts Weichliches, nichts Gewaltsames oder Leidenschaftliches, aber die Würde der Sache waltet in der Stimmung des Ganzen aus welcher sich weder das Einzelne affect- und effectvoll hervordrängt, noch die Subjectivität des Künstlers sich mit persönlichem Eifer oder sentimentaler Schwärmerei geltend macht. Der reine klare Wohllaut der alles umfließt offenbart das Walten der göttlichen Liebe, in der alles Menschliche seinen Frieden findet. Ein Zögling aus Palestrina's letzten Lebensjahren, Gregorio Allegri, kam dem Meister in seinem weltberühmten Miserere am nächsten durch Innigkeit des Gefühls, und mit Recht hat sich diese Composition neben ihm und dem noch jüngern Bai in der sixtinischen Kapelle bis auf diesen Tag erhalten um stets von Neuem ihre herzergreifende weihende Macht zu bewähren.

In der Periode des Uebergangs vom Mittelalter zur Neuzeit wurden die musikalischen Instrumente vervollkommnet. Trugen die alten fahrenden Spielleute auf ihren Fiedeln und Pfeifen die Melodien der Tanz- und anderer Volkslieder statt des Gesanges vor, so gaben Saiteninstrumente, vor allen die Laute, der menschlichen Stimme ein Geleit von Accorden. Für die Kirche machte der Orgelbau seine Fortschritte, und das gewaltige Instrument leitete den Gemeindegesang, bis Meister des Spiels es zum Vortrag fugenartiger vielstimmiger Sätze verwandten. Daneben wurden die durch Tasten angeschlagenen Saiteninstrumente die Träger der Hausmusik, während die Flöten und Hörner, die Zinken und Posaunen mit ihrer Klangfarbe die menschliche Stimme verstärkten, wie das bei festlichen Anlässen vornehmlich in Venedig geschah. Oberitalien brachte die Verfertigung der Geigen zu einer unübertroffenen Höhe. Und nun schickte man sich allmählich an den Gesang durch Vorspiele einzuleiten, die von dem Zusammenwirken vieler Instrumente den Namen Symphonie erhielten. Je mehr die Melodie sich befreite, desto mehr ward die frühere

Kunst der Harmonie und des nachahmenden, figurirten und fugirten Satzes nun für die Instrumente geübt. So wurden auch hier etwa zwei Jahrhunderte lang die Mittel und der Boden bereitet, wie es für die vom Wort gelöste Musik, diese jüngste aller Künste, erforderlich war.

Principienkampf in der Literatur; Humor und Satire. Rabelais. Cervantes.

Wenn eine alte und eine neue Zeit miteinander ringen, wenn sich die Gegensätze scheiden und doch wieder kämpfend verbinden, da kommen die Widersprüche zum Sprechen und zerschlagen sich aneinander; ohne es zu wollen erheitern sie damit die Atmosphäre für den siegreich hindurchschreitenden Geist, und lachend erhebt er sich über das wirre und verkehrte Treiben, gerührt und verwundert zugleich über das seltsame Gebaren, in das die edeln Triebe des Menschenthums gerathen, wenn hier das Verfallene für das Berechtigte gilt, dort das Aufstrebende in träumerischer Unbeholfenheit hervorbricht. Wie in Athen über dem Zusammenstoß der religiös poetischen und der verstandesmäßigen Bildung die Komik des Aristophanes und die Ironie des Sokrates schwebte, so spiegelt sich nun die Gärung des 16. Jahrhunderts mit all ihren Ungeheuerlichkeiten in Rabelais, so klärt sie sich im Humor des Cervantes. Die römische Kirche und das Ritterthum hatten eine große Mission im Mittelalter erfüllt, nun waren sie entartet; ihnen gegenüber macht der bürgerliche, der reformatorische Geist sich geltend. Hier will ein derber realistischer Sinn mit Essen und Trinken die Güter der Erde in Besitz nehmen, dort will die Wissenschaft erkennend die Welt sich aneignen; hier gefällt sich die Scholastik in Haarspaltereien, dort verliert sich der Humanist an das Alterthum, und dazwischen übt das Volk seinen Mutterwitz. Man kämpft für die höchsten sittlichen Ideen den ernsten Kampf, und hat zugleich eine unüberwindliche Lust zu lachen und in allerlei Unsitte sich gehen zu lassen. Da ladet denn schon am Ende des 15. Jahrhunderts Sebastian Brant

113 Narrensorten in das Narrenschiff, wie er sein Buch nennt, weil Karren und Wagen die Thoren alle nicht fassen können. Denn die Zeit hat die höfischen Formeln der Sitte und die Satzungen der Kirche durchbrochen, sie läßt den Trieben der Natur einen zügellosen Lauf, und je mehr diese sich in ihrer Unmäßigkeit übernehmen, desto gründlicher sollen sie ihrer Thorheit inne werden um durch Selbsterkenntniß auf die rechte Bahn der Freiheit, der Selbstbestimmung zu kommen. Da sitzt denn der Putznarr mit seinen bunten Flittern neben dem schäbigen Geiznarren, da hält der Bettelmönch Knochen von Bileam's Esel, Heu aus der Krippe von Bethlehem und eine Feder aus den Flügeln des Erzengels Michael feil, während der Autor als Büchernarr in die verspottete Welt sich selber einschließt, der er die Sackpfeife bläst, weil sie der Harfe nicht achtet, der er Genügsamkeit anräth, während sie unersättlich und übermüthig nach Glück und Genuß jagt. Seine Satire hat die Tendenz zu bessern, und Geiler von Kaisersberg hielt Predigten über das Narrenschiff, darinnen er den Namen der Bischöfe von Beißschaf ableitet, weil sie die Schafe wie Hunde und Wölfe beißen und fressen statt sie zu hüten und zu weiden. Erasmus schrieb sein Lob der Narrheit, um ironisch die gepriesene Weisheit der scholastischen Theologie gegenüber der gesunden Vernunft in ihrer Blöße zu zeigen. Er will die christlichen Dogmatiker gegen die Türken schicken, weil ihrer Streitlust, ihren Fechterkünsten nichts widerstehen kann. Soll der Papst der Weisheit folgen und seine Krone ablegen, seine Reichthümer, seine Ablässe, seine Bannflüche aufgeben um wachend, betend, predigend gleich den Aposteln in Armuth und Demuth zu leben? Sollen die Pfaffen ihre Ceremonien fahren lassen und nur an das Gesetz der Liebe denken? Wenn sie vor Christus den Richter treten, da wird der eine auf seinen dicken Wanst, der andere auf seine dreckige Kutte weisen, der eine einhundert Scheffel voll Psalmen ausschütten, der andere seine Fasttage aufzählen, aber der Heiland freilich wird sagen daß er nicht den Paternostern, Rosenkränzen und Hungerleidern, sondern den Liebesdiensten das Himmelreich verheißen habe. — In Bebel's Triumph der Venus sind es die Bettelmönche die ihrem Siegeswagen zunächst folgen, dann der Papst und die Cardinäle. Auch Murner, ein unruhiger heftiger Mann, richtete in der Narrenbeschwörung die Pfeile seiner bittern Satire auf die Klerisei. Dann aber wandte er sich später gegen die Reformation

und geiselte die bilderstürmerischen Neuerungen, das Einreißen der Schranken, das der Pöbelhaftigkeit Thor und Thür öffnet, das Nachplappern der Schlagwörter von Freiheit und Glauben in lebhafter derber Weise; er beschwor nun „den großen lutherischen Narren", wofür er wieder als Murrnarr und miaunzender Kater behandelt ward. Dabei aber nahm er in die Schelmenzunft auch die spiegelguckerischen Weiberknechte auf, und gesellte ihnen die eisenfresserischen Fluchmäuler, die aufbinderischen Strohbartflechter, die Rockverdiener, die Schulsackfresser, die Ohrenmelker, die den Leuten sagen was sie gern hören, und die welche ihnen Flöhe ins Ohr setzen, die Kerbholzredner, die adelich versprechen und es für bäuerisch nehmen zu halten, die Kothrüttler, die verleumderisch allen Schmuz aufstöbern, die Zutrinker, die wie die Gänse nachtrinken ohne Durst. Und wenn er auf Luther's Ehe ein Spottgedicht macht, so verschont er darum in der Mühle von Schwindelsheim die Pfaffendirnen nicht. Er schimpft wo Brant mit Milde tadelt, und hat den eigenen Dünkel, die eigene Händelsucht nicht hinweggescherzt, sondern widerwillig verrathen. Des Streits der Humanisten mit den Dunkelmännern habe ich gedacht, und erwähnt wie Hutten die Form des Lukianischen Gesprächs gegen Rom kehrte. Da unterhält er sich mit einem Freunde über das dortige Treiben, und stellt eine Reihe von Dreifaltigkeiten zusammen. Drei Dinge erhalten das Ansehen Roms: die päpstliche Würde, die Reliquien und der Ablaßhandel; drei Dinge bringt man von dort zurück: ein verletztes Gewissen, einen verdorbenen Magen, einen leeren Beutel. Da verweist er das Fieber von ihm selbst auf einen schwelgerischen Courtisanen; aber es kommt zurück, weil es bei dem Römlinge viel schlimmern Krankheiten weichen mußte. Da läßt er in den Anschauenden die Götter des Lichts, Apoll und Phaethon, vom Himmel auf die irdische Verwirrung niederblicken.

Pirkheimer schrieb eine Komödie: Der gehobelte Eck, die aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt ward, wie Hutten selber mit seinen reformatorischen Büchern that. Da liegt Eck auf dem Krankenbett und sucht seinen Fieberdurst mit Wein zu löschen, bis er betrunken einschläft. Seine Freunde berufen die Hexe Canidia, daß sie einen Brief um Hülfe an Rubeus nach Leipzig bringe, und sie reitet von dort mit diesem und einem Chirurgen zurück; sie sitzt auf dem Kopfe, Rubeus auf dem Rücken, der Arzt hält den Schwanz des Bocks. Nregnut, Netartsgoh, Nrokressesp! ruft

die Hexe, die umgekehrten Namen der ketzerrichterlichen Dunkelmänner Tungern, Hogstraten, Pfefferkorn, und höllische Dämonen treiben den Bock in die Luft. Der Arzt klagt über dessen Gestank, aber Rubens nimmt das auf sich. Eck gibt ihnen hernach eine Selbstbiographie, die ihn schon hinreichend bloßstellt; dann läßt der Arzt ihn beichten, wo er bekennen muß daß er nicht so dumm sei um nicht im Herzen mit der reformatorischen Bewegung übereinzustimmen; aber er benutze den Aberglauben und die Dummheit des Volks wie die Verlegenheit des Klerus um zu Geld und Ruhm zu gelangen; wenn Luther gescheit wäre, würde er's gerade so machen. Hernach wird Eck gebunden und geprügelt; dann werden ihm die Haare geschoren, wo es von Sophismen und Trugschlüssen wuselt; die gallige Zunge wird ihm geschabt und ein ungeheuerer Hundszahn ausgezogen; er bekommt ein Brech- und Purgirmittel und gibt oben und unten seine Schriften von sich sammt einigem Geld, das er für die Vertheidigung des Ablaßkrams und Wuchers erhalten hatte. Die Haut wird ihm von der Brust gezogen, seine Heuchelei, sein Neid, sein Stolz werden herausgebürstet, und dann durch eine andere Operation ihm die Fleischeslust vertrieben. So ist er hergestellt und verlangt daß man die Sache geheimhalte, sonst machten die Humanisten eine Komödie daraus.

Der satirische Zug der Zeit ergriff die belustigenden Erzählungen, Schwänke und Novellen, mochten sie nun lateinisch vorgetragen werden wie in Bebel's Facetien, oder in neuern Sprachen und in Reimen. Die Erzählungen der Königin Margarethe von Navarra gehören hierher, die uns zeigen daß die Unterhaltung der vornehmen Gesellschaft damals in derbsaftigen Schlüpfrigkeiten weiterging als heutzutage die Scherze von Knecht und Magd auf der Bauernkirchweih. Wie bei Bebel sind die Späße vornehmlich gegen die ausschweifende und unwissende Pfaffheit gemünzt, und dadurch wird das Buch zu einer Streitschrift der protestantischen Gesinnung. Für das geistreich graziöse Geplauder, den scherzend leichten Ton der Geselligkeit hatte die Fürstin ein Muster in dem Stil des zu dem Hofhalte gehörenden Clement Marot, der in jungen Jahren der glückliche Liebhaber der Diana von Poitiers war, die er an Heinrich II. abtreten mußte; heute als Ketzer im Gefängniß und morgen wieder der Liebling der frivolen vornehmen Welt, heute Psalmenübersetzer und morgen leichtfertiger Liederdichter, einer der genialen Vertreter

des gallischen Geistes in Frankreich; es gilt von ihm was er von seinem Bedienten sagt:

> Gascogner, Schlemmer, Lügner, nie bei Geld,
> Dieb, Spieler, Schwörer, frecher Zungenheld,
> Im übrigen der beste Kerl der Welt.

Sein Vorgänger war jener pariser Gamin Villon, ein parodirter Hans Sachs, Spitzbube und Poet dazu, wie Büchner ihn bezeichnet, der sein Leben zwischen der Kneipe und dem Gefängniß, dem Hunger und dem Galgen zubringt, immer lustig, immer spöttisch; noch ungewiß ob er begnadigt wird vermacht er in seinem Testament seine Geliebte einem Pfaffen, seinen Fluch dem Häscher, seine Processe einem dickleibigen Freunde, und alle berühmten Schönheiten der Vorzeit aufzählend fragt er: Wo aber ist der Schnee vom vorigen Jahre? Marot hatte den Inquisitionskerker kennen gelernt; seine unverwüstliche Laune wußte selbst mit diesem zu spielen, indem er in einem Gedicht ihn zur Hölle macht, wo der Kerkermeister der Cerberus ist, zwar mit Einem, aber dreifach schrecklichen Kopf, und wo in der Schilderung der Richter das Entsetzliche mit dem Lächerlichen in grotesken Zügen sich vermischt.

Dann ward die alte naive Thiersage jetzt als Satire genommen und so behandelt. Rollenhagen schrieb nun seinen Froschmäusler, und sagte es ausdrücklich daß obwol hier von Fröschen, Mäusen, Hasen die Rede wäre, eigentlich doch Menschen abgemalt und gemeint würden; er legte allerhand Betrachtungen über geistliches und weltliches Regiment den Thieren in den Mund, und machte darauf aufmerksam daß das leider allzu trockene Ganze ein Weltspiegel sei. Launiger wird im Eselkönig Rose's von Kreuzheim geschildert wie die zweibeinigen Namensvettern desselben auch ohne Verdienst zu Ehren und Reichthum kommen, während Wolfhart Spangenberg's Gauskönig die höchste Würde der wohlgemästeten Martinsgans zuweist.

> O heil'ge Eselei und Ignoranz,
> O heil'ge Dummheit, frömmelnde Ergebung,
> Du gibst dem Menschenleben bessern Glanz
> Als seines Geistes geistige Belebung!

So spottet auch einmal Giordano Bruno. Die Lehrfabel haben Alberus und Burkard Waldis ausgebildet, dieser in schalkhafter Lebendigkeit ein Vorläufer Lafontaine's.

Die Flugschriften der Reformationszeit lieben die Gesprächsform; der Mutterwitz und gesunde Menschenverstand des Bauern oder Bürgers trägt über die scholastische Gelehrsamkeit den Sieg davon. Holzschnitte veranschaulichen den Inhalt; da erhalten die Pfaffen gern Wolfsgesichter; die Gänse beten den Rosenkranz; der Papst trägt die dreifache Krone und steht im Prachtgewand neben dem nackten dornenbekränzten Jesus; dieser wäscht den Armen die Füße, während jener sich von Königen den Pantoffel küssen läßt; Jesus weidet die Schafe, der Papst hat eine Hellebarte in der Hand und commandirt seine Söldner. Selbst die Spielkarten wurden zu solchen polemischen Caricaturen verwendet. Der Ton der Sprache war von der allerderbsten Art. Man sieht hier wie die noch ungeschlachte Volkskraft der Bauern nun in die Literatur hereinbricht, wie der Mittelstand mit seiner frischen Natur an die Stelle der geistlichen und ritterlichen Cultur tritt, noch nicht geschult durch die antike Bildung. Der Geist der Reformation und seine Gegensätze, das treffliche Buch von Karl Hagen, hat auch diese Seite beleuchtet.

„Ein neuer Heiliger ist aufgestanden, heißt Grobian, den jetzt jeder feiern will mit wüsten Worten; der Narr hat die Sau bei den Ohren und schüttelt sie daß die Sauglocke klingt“, — so äußert sich schon Sebastian Brant im Narrenschiff. Dedekind's Grobianus hat das wieder in ein System gebracht, wie er ironisch sagt: zur Lehre, — er meint: zur Abschreckung. Unanständigkeiten, welche die gute Sitte beseitigt, werden absichtlich als Kraftbeweise zur Schau getragen. Luther selbst ging mit unbändiger Heftigkeit voran. Er will einem Hogstraten nicht ferner gestatten daß er mit seinem Bocksrüssel die Heilige Schrift besudle; „gehe hin“, fährt er denselben an, „du unsinniger blutdürstiger Mörder, der des Blutes der christlichen Brüder nicht satt werden kann, erforsche und suche Roßkäfer in ihrem Mist, nicht fromme Christen“. Toller Heinz, grober Eselskopf, wüstes Schwein, unsinniger Narr sind die Titel die er in seiner Streitschrift dem Könige von England Heinrich VIII. gibt; „darf ein König seine Lügen unverschämt ausspeien, so darf ich sie ihm fröhlich wieder in seinen Hals stoßen; es soll ihn nicht wundern, wenn ich den Dreck von meines Herrn Krone auf seine Krone schmiere“. Ein deutscher Fürst wird als Hans Wurst begrüßt, und erhält zum Schluß die Lehre er solle sein Ohr einer Sau unter den Schwanz legen, und wenn er da ein Geräusch höre, solle er sagen: Hab

Dank, du liebe Nachtigall, das ist einmal eine Musica für mich! Esel, Mastschweine, Bettelsäcke, Käskörbe das sind so die Namen der protestantischen Schriftsteller für die Mönche. Wenn er ein Jude gewesen wäre, sagt der Reformator selbst, und hätte solche Tölpel und Knebel gesehen den Christenglauben regieren und lehren, er wäre eher eine Sau worden denn ein Christ. So redet derselbe Mann der die edelsten Laute der deutschen Sprache für das Evangelium und die Psalmen fand, und der in der Erkenntniß wie die Asche der Märtyrer in allen Landen stäube und den Feind zu Schanden mache, in der Frühlingsfreude daß das Wort Gottes wieder aus seinen Umhüllungen wie aus einer Decke von Eis und Schnee hervorkomme, die holden Verse sang:

Der Sommer ist hart vor der Thür,
Der Winter ist vergangen;
Die zarten Blümlein gehn herfür;
Der das hat angefangen
Der wird es auch vollenden.

Und mitten unter den religiösen Kämpfern mit dem Schilde des Glaubens und dem Schwerte des Geistes wie unter den eisenfresserischen fluchmäuligen Landsknechten und ihren Lagerdirnen, unter den Scholastikern mit ihren Grübeleien und den begeisterten Morgenherolden einer neuen freien schönen Menschenbildung neben den Zunftgedanken, die bei der Nachäffung der Antike den Kern verloren während sie sich um die Schale zankten, zwischen Kirchenverderbniß und reformirter Sittenzucht, zwischen den prahlerischen Großen, den weltklugen Politikern und dem Volk mit seinem Mutterwitz und seinen rohen Unanständigkeiten, zwischen scheinheiligen Augenverdrehern und herrschsüchtig schlauen Jesuiten und zwischen schellenklingelnden Spaßmachern, gaukelhaften Marktschreiern und einer gaffenden leichtgläubigen Menge stand nun in Frankreich ein Mann der den Sack des Bettelmönchs mit der Kutte des gelehrten Benedictiners vertauscht, dann auch diese abgeworfen und Arzneikunst studiert hatte, der einen Cardinal als Possenreißer nach Rom begleitete und als Landpfarrer bei Paris seinem Beschützer zugleich Leibarzt und Zechbruder, persönliche Encyklopädie der Wissenschaften und Hofnarr war, und der während ernste Männer für viel geringere Kühnheiten den Scheiterhaufen bestiegen oder im Kerker schmachteten, ein lustiges Leben führte, das der Volksmund mit den Schnurren und Schwänken

ausschmückte die er ersonnen, bis er die Augen mit den Worten schloß: Die Farce ist aus, ich gehe ein großes Vielleicht zu suchen. Das war Franz Rabelais (1483—1553). Im Jahre 1535 erschien von ihm Das unschätzbare Leben des großen Gargantua, Vaters Pantagruelis, weiland verfaßt durch Meister Alcofribas, Abstractors der Quintessenz; 1542 Pantagruel der Dipsodenkönig in sein ursprünglich Naturell wiederhergestellt nebst dessen erschrecklichen Heldenthaten und Abenteuern. Beide Bände stehen in so engem Zusammenhang daß jenes das erste Buch zu den vier Büchern des andern bildet, zugleich aber für sich ein abgerundetes Ganzes ist. Regis hat alles meisterlich verdeutscht und commentirt.

Wenn die Schilderung der Burg Thelem in Gargantua an jene Schlösser erinnert welche in die mittelalterlich bunte Mannichfaltigkeit der Spätgothik die Formen der Renaissance hineintragen (S. 83), so nimmt Rabelais eine altfranzösische Riesensage und die Anlage der Ritterbücher auf, fügt ihnen aber die neue Zeit und neue Bildung ein, und läßt sie durch die Uebertreibungen der feudalen und scholastischen Elemente hindurch als das Berechtigte und Siegreiche erscheinen. In einem Hohlspiegel fängt er die Bilder des Lebens auf um sie in grotesker Verzerrung und doch kenntlich auf die Wirklichkeit wieder zurückstrahlen zu lassen. Die Franzosen haben sich bemüht überall zu bestimmen welche Personen und Thatsachen er gemeint habe; das heißt die Poesie in Prosa verwandeln. Rabelais' Werk ist eine Schöpfung der Phantasie, aber in die Gebilde derselben flicht er nach Art der Satiriker auch directe Bezüge auf die Tagesgeschichte ein. Das Ganze gleicht der Bibliothek zu Sanct Victor im Pantagruel; die meisten Büchertitel sind eine Erfindung des Autors, aber sie charakterisiren die Schriftstellerei der Zeit, einige sind wirklich vorhanden, andere sind bekannten Autoren zugeschrieben, wie Fitzlipuzelium Kutteismi dem Ketzerrichter Hogstraten. So ist im Magier Trippa Cornelius Agrippa zu erkennen, und wir wollen zwar die Riesen nicht auf verschiedene damalige Fürsten direct beziehen, aber deutlich genug stellen sie die Großen der Erde dar, und wenn sie jetzt eine Zunge meilenweit herausstrecken, ganze Städte im Rachen haben und dann wieder doch wie andere Menschen in der Stube leben, so sieht man wie ihre Uebermenschlichkeit nur Sache der Einbildung ist, während allerdings ihre Hofhaltung die Massen von Fleisch, Brot und Wein

verschlingt, die bei dem Dichter der Einzelne aufzehrt, sowie die Plane einer Weltmonarchie, mit denen Karl V. und Franz I. sich trugen, ergötzlich verspottet und vernichtet, die Kriege ohne rechte Ursache als gemeine Raubzüge gebrandmarkt werden. Alles geht bei Rabelais ins fratzenhaft Riesige, wunderbar Ungeheuerliche; doch löst es sich wieder selbst auf, wenn zum Beispiel Pantagruel Pfeile gleich Brückenpfählen führt und doch damit im Schusse Elstern, die Augen ausbohrt, Austern spaltet und ein Licht putzt; oder es wird zum Spotte der Wirklichkeit verwerthet, wenn Gargantua in Pillen ein paar Männer verschluckt die einmal seinen Leib innerlich untersuchen sollen, was die Aerzte nicht gethan haben. Daß das Natürliche nicht schändlich sei wird in unzähligen unterleiblichen Gewittern und Afterdonnern eingeschärft, und die Zoten gehen auf eine Art ins Kolossale daß man davon in einem Werk welches auch in Frauenhände kommt keine Vorstellung davon geben kann. Allein überall schimmert das Echte, Gesunde in den Sachen, schimmert der Ernst des Dichters in der Darstellung hervor; er ist ein recht närrischer Weiser oder der weiseste der Narren, er überrascht uns durch verständigen Sinn wo uns seine barocken Einfälle verblüffen und lächerlich dünken; in der Noth und den Drangsalen des Lebens will er das Volk erheitern und auf ergötzliche Weise belehren; darum flicht er auch so manche Beispiele des Edeln und Großen, so manchen körnigen Spruch aus dem Alterthum in seine possirlichen Schnurren ein, und jenes schöne Gleichniß Platon's vom Humor des Sokrates, der in der Silenosmaske das Götterbild berge, übersetzt er für sich und seine Schwänke: sie seien wie die Apothekerbüchsen, außen mit allerlei lustigen schnackischen Gemälden verziert, als da sind gezäumte Gänslein, gehörnte Hasen, gesattelte Enten, fliegende Böcke, im Innern aber angefüllt mit köstlichen Spezereien, Balsam, Bisam und Ambra. Und an der Spitze des Gargantua stehen die Verse:

Ihr Leser dieses Buches lobesan
Thut ab von euch Affect und Leidenschaft,
Und wann ihr's leset, ärgert euch nicht dran,
Denn es kein Unheil noch Verderben schafft.
Die Wahrheit zwar zu sagen, musterhaft
Ist wenig drin, wenn wir nicht Lachen meinen.
Den Text erwählt mein Herz und weiter keinen.
Seh ich den Kummer der euch nagt und frißt,

Handl' ich von Lachen lieber denn von Weinen,
Dieweil des Menschen Fürrecht Lachen ist.

Gargantua's Mutter übernimmt sich bei einem Saufgelag, und infolge dessen wird er durchs Ohr geboren, wie das Theologen von Jesus behauptet haben um die physische Jungfräulichkeit seiner Mutter statt der seelischen zu erklären; das wird hier verspottet. Seine Kindheitsgeschichte ist einfach: er aß trank schlief, schlief aß trank. Bald findet aber sein Vater was der Lümmel doch für ein anschlägiges Bürschlein ist. Die Mode der aristophanischen guten alten Zeit sich nach Entledigung der Mahlzeit des vorigen Tags mit einem Steinchen zu reinigen hat ihm nicht gefallen, er hat eine Reihe von Versuchen mit andern Dingen angestellt, und gefunden daß nichts besser dient denn ein wohlgeflaumt junges Gänslein, da man durch die weichen Federn wie durch die Wärme des Vogels eine wundersame Ergötzlichkeit verspüre. Der Vater übergibt ihn einem Schulpedanten, dann einem humanen gebildeten Erzieher. Gargantua kommt auf die hohe Schule nach Paris. Die Gaffer lassen ihm keine Ruh, er setzt sich auf die Thürme von Notre-Dame und schlägt sein Wasser ab, das gibt eine Ueberschwemmung, und von dem Schreckensruf der Flüchtenden: pah Ries' (pas ris!) wird der Name der Stadt abgeleitet, — ebenso passend als von parrhisia (παῤῥησία Kühnheit), was damalige Gelehrte im Ernst meinten. Er hängt dann die Glocken seinem Gaul als Schellen an, und in der Rede der Deputation, welche dieselben wieder erbittet, wird das Küchenlatein der Mönche ebenso glücklich parodirt wie später in einem wandernden Musensohn das Einmengen lateinischer und griechischer Wörter und Formen ins Französische, worin die Schule Ronsard's sich gefiel. Gargantua spielt und kneipt nach gewöhnlicher Studentenart, bis ihn der gute Lehrer auf den rechten Weg bringt. Da wird früh aufgestanden, ein Kapitel aus der Bibel gelesen und besprochen; dann wechselt das Studium der Wissenschaft mit mäßiger Erholung und Nahrung des Leibes, mit Musik, Turnen, Schwimmen und dem Besuch der Werkstätten und Kaufhäuser um die Erzeugnisse der Natur und der Gewerbe anschaulich kennen zu lernen; Abends wird der Sternenhimmel betrachtet. Da steht eine wirkliche Bildung, die Ehre und das Werk der Neuzeit, zwischen dem leeren Formelkram und der wüsten Schlemmerei. Aus einem Streit von Weckenbäckern und

Winzern nimmt der König Pikrocholos den Anlaß in Gargantua's Vaterland einzufallen; das ruft ihn in die Heimat zurück. In den Kampfschilderungen und diplomatischen Verhandlungen werden nun nicht minder die Fabeleien der Ritterbücher wie das Treiben der Kriegs- und Staatsmänner jener Zeit satirisch beleuchtet. Gargantua siegt endlich, bestraft die Anstifter des ungerechten Kriegs, und gibt den Ueberwundenen ihr Land zu eigener Verwaltung zurück; er will gute Nachbarn, nicht störrische Unterworfene haben. Im Kampf hat sich der Mönch Jan hervorgethan, eine prächtige Figur wie Ilsan im Volksepos, tapfer und voll jovialen Humors; ihm wird zum Dank die Abtei Thelem (Freiwillensheim) erbaut, und in den Einrichtungen die er ihr gibt entwirft Rabelais das Bild einer schönen freien Zukunft der Menschheit, zu der sie aus den Wirren der Gegenwart im Vernunftstaat, in einer harmonischen Gesellschaft sich erheben soll; weil man die Bekenner des Evangeliums, die rechten Nachfolger Christi bekämpft, darum wird freilich, so ahnt der Autor, erst ein Sturm kommen müssen, der die Welt erschüttert und reinigt. Nur kräftige schöne wohlgeartete Männer und Frauen sollen in das neue Stift aufgenommen werden; der gesellige Verkehr, die Gemeinschaft nach der Stimme des Herzens soll beiden Geschlechtern freistehen; es soll ihnen gestattet sein wieder auszutreten; und wenn sonst die Klosterleute die drei Gelübde der Ehelosigkeit, der Armuth und des Gehorsams thun, so soll hier jeder in Ehren beweibt sein, wohlhabend und in Freiheit leben.

Einige Strophen von der Inschrift am großen Thor besagen:

> Hier kommt nicht her, ihr Gleisner und Zeloten,
> Meerkaterpfoten, feiste Schleckerbrut,
> Duckmäuserrotten dämischer denn Gothen
> Und Ostrogothen, Gog- und Magogsboten,
> Lotter-Bigotten, Kuttner weichbeschuht
> Im Bettelhut, Maulbrecker von der Knut',
> Arm Blut voll Wuth, Wellbinder fauler Streich',
> Kramt, Schinder, hie nicht aus euer Schelmenzeug.
>
> Hier kommt nicht her, Hayschlund und Praktikant,
> Vogt, Bazochant, Blutegel der Gemeine,
> Kein Pharisäer, Schreiber, Officiant
> Mit hohler Hand, der mir das arme Land
> Gleich Hunden spannt und zauset an der Leine.
> Hol' er das Seine sich am Rabensteine,

Hang' dort und greine! hie ist kein Exceß
Für eure Küch', hie braucht man nicht Proceß.

Hier kommet her die ihr des Herren Wort
Dem Feind zum Tort mit flinkem Geist verkündet.
Hier sollt ihr haben feste Burg und Hort,
Wenn Geistermord mit Glossen fort und fort
Die Gnadenpfort' uns zuschließt und verspündet.
Kommt, gründet hie den Glauben, weckt und zündet!
Alsdann verschwindet, wann ihr schreibt und sprecht,
Was sich verschworen wider Gottes Recht.

Das ganze Leben wird dort nicht geführt nach Satzung und Statuten, sondern nach eigener freier Wahl; die einzige Regel lautet: Thu was du willst! Denn edle Menschen in guter Gemeinschaft aufgewachsen haben schon von Natur einen Sporn und Anreiz zum Guten und Rechten, einen Zügel gegen das Laster, den sie Ehre nennen. Werden sie durch Zwang und Gewalt gedrückt und knechtisch behandelt, so richtet sich ihr besserer Trieb auf die Abwerfung und Zerbrechung des Sklavenjochs. Dagegen aus der Freiheit erwächst ein löblicher Wetteifer aller alles zu thun was einem angenehm ist. Die Männer sind in den Wissenschaften unterrichtet, gleich den Frauen wohlerzogen und in Künsten geübt. Daher dann, wenn einer auf seiner Freunde Begehren aus dem Stift austreten wollte, er eine Frau mit sich nahm, die ihn etwa zu ihrem Getreuen erkoren hatte, und wurden dann zusammen vermählt, und hatten sie in Thelem treu und einig gelebt, so fuhren sie im Ehestand noch besser damit fort und liebten einander am letzten Tag ihres Lebens wie am ersten Hochzeitstag.

Auch von Pantagruel, dem Sohn Gargantua's, wird Geburt, Kindheit, dann Aufenthalt in Paris erzählt; auch er wird von der Schule zu Kampf und Sieg abgerufen, sodaß Rabelais wiederum innerhalb eines ähnlichen Rahmens als guter Arzt der socialen Krankheit seiner Zeit die ungeheuersten Dosen von Spott zur Heilung verschreibt, wie Scherr sich ausdrückt, der gleichfalls mit uns hervorhebt daß der Dichter kein gemeiner Possenreißer ist, sondern im Gewande der tollsten Farcen oft die sinnigste Weisheit, stets die schneidendste Satire birgt. Da wird dem schleppenden Proceßgang, den schriftlichen Verhandlungen und lateinischen Urtheilssprüchen das mündliche Verfahren, das Rechtsgefühl und der gesunde Menschenverstand gegenübergestellt, da

heißt die Buchdruckerkunst eine göttliche Eingebung gegen die Teufelserfindung der Geschütze, da steht zwischen all den schnurrigen Unförmlichkeiten jener Brief Gargantua's an den Sohn, der die Wiederherstellung der Wissenschaften preist, eine edle harmonische Bildung des Leibes und der Seele, eine ehrenhaft fromme Gesinnung fordert, da Wissen ohne Gewissen der Seele Tod sei, und dies Kapitel ragt wie ein Leuchtthurm über all den Ungeheuerlichkeiten, die nun mit der Einführung Panurg's erst recht angehen. Dieser ist das zu allem fähige Factotum in der Gesellschaft des Fürsten, voll Witz und Schamlosigkeit, voll Eulenspiegeleien und Unflätereien; er hat dreiundsechzig Mittel sich Geld zu machen, von denen noch das ehrlichste der Weg des heimlichen Mausens ist; ein Taugenichts, Saufaus und Pflastertreter wie keiner mehr in Paris, im übrigen der bravste Knabe auf Gottes Erden. Seine Erzählungen nehmen den Münchhausiaden das Beste vorweg. So soll er einmal in der Türkei gebraten und in einer Kaninchensauce verspeist werden, ist schon gespickt und steckt am Spieß über dem Feuer; da schläft der Koch am Bratenwender ein, Panurg wirft ihm ein brennendes Stück Holz an den Kopf, davon flammen Stroh und Reiser auf, Panurg entschlüpft dem Spieß, nimmt ihn zur Lanze, die Bratpfanne zum Schild und schlägt sich glücklich durch; nur daß er viel von Hunden zu leiden hat, die der Geruch des halb gerösteten Specks hinter ihm herzieht, wobei er denn die größte Angst vor Zahnschmerzen hat, denn niemals thun uns die Zähne weher als wenn Hunde uns in die Lenden beißen. Als dem Philosophen Epistemon in der Schlacht der Kopf abgehauen worden war, setzt ihm Panurg später denselben wieder auf, und der Neubelebte gibt an wie er's in der Unterwelt gefunden: Alexander von Makedonien flickte Schuhe, und Diogenes, in Purpur gekleidet, prügelte ihn durch weil er's schlecht machte, Papst Julius II. vertrödelte Pastetchen, die Ritter der Tafelrunde waren Ruderknechte, Darius ein Abtrittsfeger, Paris ein Lotterbub und Helena eine Mägdemäklerin; Kyrus bat den Epiktet um einen Heller damit er sich Zwiebeln zum Abendbrot kaufe, Epiktet schenkte ihm einen Thaler, aber des Nachts stahl ihm den das Diebsgelichter der andern Exkönige. Panurg will gern heirathen, hat aber höllische Angst vor Hörnern; da macht er denn mit Pantagruel und Epistemon eine Fahrt nach dem Orakel der großen Flasche, denn im Wein ist Wahrheit, und hier werden nicht nur die Aufschneidereien der Reisebeschreiber

verspottet, sondern auf einzelnen Inseln sitzen auch ganze Klassen von Narren, Schurken oder Einfaltspinseln. Die Fahrt führt nach Schikanien zu den Rechtsverdrehern und nach Papimanien zu den Vergötterern des Papstes, ins Eiland Duckdich, wo Frau Fasnacht regiert, die das Schwein eingesetzt welches die Minerva lehrte und aller Würste Stammmutter war. Sie kommen dann zu den Gastrolatern, denen der Bauch ihr Gott ist, und auf das Läuteiland, wo beständig die Glocken klingen und gar seltsame Vögel hausen, Münchlinge, Pfäfflinge, Bischlinge, Cardinglinge, von denen immer einer aus dem andern verwandelt wird, und die alle unter dem aus den Cardinglingen hervorgehenden Papling stehen; wenn Rabelais sonst keine Gelegenheit versäumt das Pfaffenthum zu verhöhnen, so hat er es doch hier auf das Verwegenste verspottet. Sie kommen auf die Prellinsel zu den falschen Spielern und Reliquienerfindern, dann zu den Katzebalgern die von Schmiere leben und deren Ende auch schmierig sein wird; Jan möchte sie erschlagen wie Hercules die bösen Thiere; die Inquisitoren sind unter ihnen. Anderwärts finden sie Leute welche die Ziegel auf den Dächern waschen, Wolle von Eseln scheren, Böcke melken, todten Eseln Winde entlocken und die Elle davon zu fünf Groschen verkaufen; oder sie gerathen in ein Land wo Männer und Weiber vom Wind leben und sich fächeln oder unter Windmühlen sitzen. Das Orakel der großen Flasche hat nur den einen Klang: Trinkt! Das Ganze lehrt daß im Heirathen jeder sich selber folgen soll. Die Reisenden werden entlassen mit den Worten die das Buch beschließen: Die sich treuer Forschung und Anrufung des höchsten Gottes befleißigen die werden von ihm Erkenntniß seiner selbst und seiner Geschöpfe erlangen und eine gute Latern zur Führerin; denn zu sicherm fröhlichen Fortgang auf dem Lebensweg ist zweierlei nöthig, Gottes Führung und der Menschen Gesellschaft. Zieht hin, ihr Freunde unter dem Schutz jener geistigen Sphäre, deren Centrum allerorten, der Umkreis aber nirgends ist, die wir Gott nennen!

Der Gargantua ward von Fischart deutsch nachgebildet; die Uebersetzung, besagt schon der Titel, sei nicht treu, sondern „nur obenhin wie man den Grindigen lauset“; der Deutsche erweitert das Original mit seinen eigenen Einfällen, und läßt der kühnen Laune freien Lauf. Schon der Titel: Affenteuerliche naupengeheuerliche Geschichtklitterung von Thaten und Rathen der vor kurzen langen Weilen vollen und wohlbeschreiten Helden u. s. w.

zeigt die kühne Manier der Wortbildung. Vilmar hat die Sprache Fischart's trefflich charakterisirt: zu den seltsamsten Begriffen wählt er neue Ausdrücke, zu den wunderlichsten Einfällen unerhörte Satzgefüge, zu den ausschweifendsten Gedankenverbindungen halsbrecherische Perioden; aber es ist kein willkürliches Fratzenschneiden, sondern in diesem schwirrenden klirrenden Spiel mit Worten ist der Gedanke die treibende Kraft, und es liegen die spitzigsten feinsten Stacheln der Satire darin; Fischart hat die Narren seiner Zeit, die Narren aller Welt in diese Wörter gebannt, sie führen darin einen so grandiosen Fasching auf, daß man in die Wirbel dieses krausen Wörtertanzes mit hineingerissen wird man mag wollen oder nicht. Auch Fischart erweist sich im wildesten Lachen, im bittersten Spott als echter Humorist durch den ernsten golddgediegenen Grund seiner Natur, wie dieser auch ohne schnurrige Verschnörkelung in den liebenswürdigen Ehestands- und Kinderzuchtsbüchlein durch den Eifer für die Reinheit des Familienlebens hervorbricht. Als echter Humorist steht er auf der Seite des freien Geistes, er beleuchtet im Bienenkorb die „Hummelzellen und Hurnaußnester“ der deutschen Pfaffen, und wendet sich mit dem vierhörnigen Jesuitenhütlein gegen die „Jesuwider, Götzsuiter, Sauiter, die Schüler des Ignazius Lugiovoll“. Luzifer verfertigt die Mönchskappen, das zweifache Kuttenhorn für die Bischöfe, das dreifache für den Papst, indem er den Seckel des Judas, die Simonie und den Ablaßkram hineinstickt; aber zum rechten Füllhorn der Schelmerei setzt der Teufel endlich den viereckigen Jesuitenhut zusammen, außen schwarz wie Höllenpech, innen roth wie Höllenfeuer, mit Schmeichelworten, Sophistenkniffen, Herzensfalschheit und Ränken aller Art ausstaffirt, sodaß der Satan selbst über dies sein Meisterstück erschrickt. Ein andermal erläutert Fischart die steinernen Thierbilder am straßburger Münster. Der Fuchs, der in Procession getragen wird, ist der Papst, der sich schlafend stellt; Schwein und Bock, die ihn tragen, zeigen die Pfründsäue und Bauchknechte, die hohe Geistlichkeit mit ihrer stinkenden Fleischlichkeit und zweigehörnten Hüten an, das Hündchen hinter ihnen ist die Pfaffenkrauerin und Leibkellerin; der Bär mit dem Weihkessel ist der Bärentrotz, mit welchem Rom die Menschensatzung schirmt und alle die sich nicht fügen wollen mit Blut besprengt. Der Hase trägt die Kerze und stellt die Gelehrten vor, die wohl das Licht hatten, aber aus Hasenhaftigkeit die Finsterniß herrschen ließen. Der Esel mit dem Buch bedeutet

den Choresel, der die Predigt zu einem Geheul macht; die Katze dient ihm zum Pult, und zeigt die Klosterkatzen an, die vorn lecken und hinten kratzen, und durch den Büttel die Leute schatzen. — Ein sehr lustiges Gedicht ist die Flohhatz, die den vielgewandten Mann nun auf dem Felde der Thierpoesie zeigt. Schon die Namen der Flöhe: Pfetzsielind, Zwicksie, Schleichsinsthal, Zupfsiecked, Mausambauch sind ebenso ergötzlich wie „der krabbelnde Muthwille der in Reim und Vers sich ausdrückt". (Gervinus.) Die Flöhe beschweren sich vor Jupiter über die Weiber, die sie mörderlich verfolgen; aber sie wollen auch zu hoch hinaus, vom Staub auf den Hund, vom Hund auf den Menschen; sie sollen nicht so unersättlich sein, aber die Frauen an der geschwätzigen Zunge kitzeln, beim Tanz in die Wade beißen und in der unsinnigen Halskrause nisten.

Ein prächtiges Gedicht anderer Art ist das Glückhafte Schiff, die Krone der mannichfachen Spruchsprecher- und Pritschmeisterreime jener Zeit, die Feier eines Schützenfestes, zu dem die Züricher nach Straßburg gekommen, aber mit einem Topf voll Brei, den sie daheim gekocht und noch so warm zu den Straßburgern bringen daß die sich den Mund daran verbrennen; das soll die zur Bundestreue mahnen und den Beweis liefern wie schnell die Züricher ihnen mit einer Hülfe in der Noth bereit sein können. Die Schilderung der Rheinfahrt ist vortrefflich, und die eifrige Ruderkraft der Männer wie ihr patriotischer Sinn zeigt das Bürgerthum in seiner ganzen Tüchtigkeit. „Nicht ist's daß man den Adler führt, wenn man des Adlers Muth nicht spürt" — ruft Fischart seinen lieben Deutschen zu; sie sollen nicht vom Ruhm und der Größe der Ahnen zehren, sondern selber Recht und Macht behaupten.

Was Recht hat der jung Adler doch,
Wenn er sich rühmt der Aeltern hoch,
Wie sie frei wohnten in Bergesklüften
Und frei regierten in den Lüften,
Und er sitzt gefesselt auf der Stangen,
Muß was der Mensch nur will ihm fangen?
Aufrecht, treu, redlich, einig und standhaft
Das gewinnt und erhält Leut' und Landschaft.
Gott stärk dem edlen deutschen Geblüt
Solch anererbt deutsch Adlergemüth!

Seine künstlerische Vollendung fand das humoristische Lebens-

bild dieser Uebergangszeit in Spanien. Dort trat den Phantastereien der Ritterbücher und der in Verse gebrachten Zeitgeschichte, der Empfindungsspielerei der Sonettisten und dem hohlen Phrasenprunk der Culturisten, der Vertreter eines sogenannten gebildeten, in Wahrheit aber verbildeten, mit Bildern überladenen und verschnörkelten Stils, nun die einfache Darstellung der Wirklichkeit im socialen Roman gegenüber, der seine Helden in den untersten Schichten der Gesellschaft, bei den Vagabunden suchte, deren landstreicherisches Leben der Faden ward an welchem die mannichfachsten Genrebilder auch von den Sitten und Charakteren der obern Stände sich anreihten. In je festere Bande Spanien durch die starren Satzungen eines kirchlichen und staatlichen Despotismus geschlagen ward, je mehr neben der Grandezza, der stolzen Haltung des vornehmen Spaniers, und dem feierlichen Prunk des Hofes das Ceremoniell und die Etikette die Gesellschaft und ihre Bewegung einschnürte, desto mehr erschien das ungebundene Thun und Treiben der Bettler, der Gauner, der Schelme, der Strolche in seiner Berechtigung und Ergötzlichkeit, und der Muthwille wie die List und Verwegenheit in der Ausführung ihrer Streiche, ja der Reiz der Gefahr lockte die Phantasie zur Theilnahme und Parteinahme. Cervantes schildert in seinen Novellen wie adeliche Jünglinge ihren Hofmeistern entrinnen und in Bauerntracht mit den Eseltreibern und Zigeunern herumziehen, oder wie die Raufer, die Spieler, die Taschendiebe ihre Zunft bilden, ihren Vorstand haben und ihr Gelage halten. Der Taugenichts voll Witz und Gutmüthigkeit, der Lump in seinen Lumpen glücklich treten in Contrast mit dem armen Ritter, der sich schämt zu arbeiten und zu betteln, weil beides nicht standesgemäß ist, der aber seinen Degen und Mantel mit gravitätischem Schritt morgens in die Messe und abends auf die Spaziergänge trägt, und bei hungerigem Magen zähnestochernd auf dem Balkon vor der ganz leeren Stube steht. Im Geschmack der Schelmenromane (nel gusto picaresco von picaro Gauner) nennt man diese Bücher, deren erstes und sogleich vortrefflichstes ein berühmter Kriegs- und Staatsmann geschrieben hat, Diego Hurtado de Mendoza (1503—75). Als Student verfaßte er den Lazarillo de Tormes, als Greis legte er durch seine freimüthige Darstellung der Kämpfe Philipp's II. gegen die Moriscos, die getauften Nachkömmlinge der Mauren, in Spanien den Grund zu einer Geschichtschreibung nach dem Muster von Tacitus und

Sallust, in beiden Werken ein Meister der sachlichen, einfach klaren Prosa. In den Waffen und den Wissenschaften gleich erfahren war er lange Zeit der leitende Diplomat Karl's V. in Rom und Venedig.

Im Roman läßt Mendoza den Helden seine Geschichte selber erzählen. Der arme Junge ist das Kind eines Müllerburschen; nach dessen Tod wird die Mutter Wäscherin und Geliebte eines Negers, der als Stallknecht seinen Pferden den Hafer stiehlt um die durch ihn vermehrte Familie zu erhalten. Dann wird der Kleine einem blinden Bettler übergeben, den er führen, der ihn unterweisen soll wie er sich durchs Leben bringen könne. In dieser Schule des Gaunerthums lernt er bald den Alten überlisten, wird aber darauf doch ertappt und rächt sich für die Mishandlung, indem er den Blinden zu einem Sprung verleitet der denselben gegen eine Steinpfeilerkante schleudert. Schon hier entwickelt der Dichter erfindungsreiche Einbildungskraft, Kenntniß des Herzens und reiche Lebensbeobachtung; die Zeichnung der Charaktere wie die Schilderung der Zustände und Sitten ist durchweg trefflich ineinander verwoben. Vom Blinden kommt Lazaruschen zu einem Bettelpfaffen, der ihm die Nahrungsmittel in einem alten Kasten verschlossen hält; wie der Junge sich heimlich einen Schlüssel verschafft und Mauslöcher in den Kasten bohrt um den geizigen Geistlichen zu täuschen, wie er aber einmal schnarchend im Schlaf auf dem Schlüssel pfeift, den er stets im Munde verwahrt, und dadurch sich verräth, das wird nun sehr ergötzlich berichtet. Aber noch vorzüglicher ist der bettelstolze Cavalier geschildert, in dessen Dienste dann der Junge tritt, und gutmüthig mit ihm das Brot und die Kuhfüße theilt, die mildthätige Leute ihm schenken, bis der Diener zur Abwechselung einmal von seinem den Gläubigern durchgehenden Herrn verlassen wird. Von einem Klosterbruder kommt er später zu einem Ablaßkrämer, und erlebt da den köstlichen Streich daß sein Herr sich mit einem Polizeimanne zankt, und der letztere dann offen erklärt, was auch wahr ist, die Bullen seien gefälscht. Aber der Pfaffe betet zu Gott um ein Zeichen, und der Polizeimann stürzt wie toll unter Krampfzuckungen zusammen, bis das Erbarmen des Ablaßkrämers durch ein neues Wunder ihn wieder gesund macht. Natürlich war das eine abgekartete Sache, aber der Pöbel verehrte nun den Mönch wie einen Heiligen, und seine Zettel gingen in der Gegend reißend ab. Diese Scene mußte auf Verlangen

der Kirche ausgemerzt werden. Lazarus wird darauf Diener eines Malers, Wasserverkäufer, öffentlicher Ausrufer. Er ist an vielen Orten in Spanien auf diese Art herumgekommen, und setzt sich endlich dadurch zu Ruhe daß er die Aufwärterin eines Geistlichen mit fetter Pfründe heirathet. Lazarillo vertritt die Natur und Wahrheit, freilich in kecker rücksichtsloser Form, und ihm gegenüber steht die Unnatur und Unwahrheit in den ausgebildeten, aber hohlen steifen Regeln der Convenienz. „In diesem Gewimmel von Figuren, die sich auf der damaligen Lebensbühne der Spanier bewegen, unter diesen tausend Armseligkeiten und Jämmerlichkeiten, dieser Mischung von Feierlichkeit, Faulheit, Prahlsucht, Verlegenheit und Renommisterei, von Geiz und speculirendem Fanatismus bewegt sich diese biegsame, in allen Sätteln gerechte cynische Frechheit mit nie versiegender Heiterkeit, und wenn Lazarillo einmal fällt, so fällt er wie die Katze stets auf die Vorderfüße." So Karl Stahr, der das Büchlein mit Goethe's Werther und Götz vergleicht, um des Hauches der Jugend willen der darauf ruht, und weil sie aus dem Leben geboren und die Erstlinge einer Literaturrichtung waren, die von den vielen folgenden Nachbildungen nicht erreicht, geschweige übertroffen wurden. Nicht blos die plastische Kraft der Darstellung ist bei Mendoza bewundernswerth, auch sein Plan that den ersten und sogleich gelungenen Wurf in jener Compositionsweise, die Cervantes vollendete: bestimmte Contraste ganz und voll auszugestalten und die Wirklichkeit dadurch abzuspiegeln daß ein eigenthümlicher Charakter sich durch die mannichfaltigsten Kreise und Lagen des Lebens hindurchbewegt.

Henrique de Luna nahm den Faden Mendoza's noch einmal auf und schrieb eine Fortsetzung, die ihm nicht ebenbürtig ist; statt der satirischen Beleuchtung der verkommenen Zustände gibt er allerhand seltsame Abenteuerlichkeiten. Doch hat er jenes köstliche Kapitel geschrieben, wo Lazarillo von sieben Bürgersfrauen zugleich zum Lakaien angenommen wird; denn die Frau des Schusters, Schneiders, Bäckers, Maurers würde sich schämen über die Straße und in die Messe zu gehen ohne einen Bedienten zu haben, der ihr, den Degen an der Seite, ehrerbietig nachträte; da keine im Stande ist allein ihn zu bezahlen, so richten sie sich so ein daß er nacheinander den Dienst bei jeder verrichten kann. — Ein Seitenstück zu Lazarillo sollte die Gaunerin Justina von Lopez de Ubeda sein, die Tochter eines Gastwirths,

der sie anleitet die verschiedenen Reisenden zu betrügen die in seinem Hause erscheinen. Mateo Aleman ging mit seinem Guzman da Alfarache etwas tiefer in den Schmuz der Diebeshöhlen und Lusthäuser hinab, verstand es aber episodische Novellen einzuflechten, und darin folgte ihm denn Vincente de Espinal in seinem Obregon, während Francesco da Quevedo Villegas mit seinem großen Schelmen (gran tacaño) Busco die von Mendoza vorgebildete einfachere Weise abschloß. Als dichterischer Charakterzeichner hat auch er Mendoza nicht erreicht, aber seine Satire ist nicht minder scharf, und viele seiner Figuren zwar caricaturartig, aber komisch genug, viele seiner Einfälle glänzend. Der Held ist hier der Sohn eines diebischen Barbiers und einer Frau welche Liebestränke und andere Zaubermittel bereitet. Er geht als Bedienter mit einem adelichen Freunde auf die Universität und macht das Studentenleben mit. Einer Wirthin, die ihre Hühner pio! pio! lockt, droht er mit einer Klage bei der Inquisition, weil sie den heiligen Namen mehrerer Päpste zu so niederm Zwecke entweiht; er verspricht dann die ersten Hühner die auf den Ruf kommen dem Ketzerrichter zu bringen, damit sie zur Sühne statt der Frau gebraten werden. Auf seinen Wanderungen reist er bald mit dem Mathematiker, der keine Bewegung machen will bevor er den spitzen oder stumpfen Winkel berechnet hat, und dem Poeten, der 58 Hymnen auf jede der 11000 Jungfrauen in zierliche Reime gebracht hat. Da sitzt ein Soldat in der Kneipe und schwört er wolle lieber vor einer belagerten Festung bis an den Gürtel im Schnee stehen, als all die Kniffe und Schliche mitmachen durch die man bei Hof auf der Hintertreppe emporkomme. Bei dem herzhaften Fluch des Kriegsmannes bekreuzigt der Eremit sich dreimal, und läßt den Rosenkranz nicht aus den Fingern, wenn er nun den biderben Eisenfresser im Kartenspiel betrügt, setzt ihm aber salbungsvoll auseinander daß der Verlust eine Strafe Gottes für sein Schwören sei. In Madrid lebt Busco mit Glücks- und Industrierittern, die mit den armseligsten Mitteln den Schein eines anständigen Lebens aufrecht erhalten, während sie darben, statt daß sie ordentlich arbeiteten. Er kommt einmal ins Gefängniß, wird dann Bettler, dann Schauspieler bei einer Truppe die sich ihre Stücke aus Scenen und Fetzen verschiedener Komödiendichter selbst zusammensetzt, und tritt endlich als Bedienter bei einem reichen Kaufmann ein, verliebt sich in dessen Tochter und gewinnt ihre Hand mittels

eines Briefes, den er absichtlich verliert; darin wird er von einem Edelmann als verfolgter Cavalier behandelt; dem vermeintlichen Ritter kann die Schöne nicht widerstehen, und so kommt er zu gutem Ende.

Quevedo (1580—1645) selbst hatte den Wechsel des Lebens kennen gelernt. In Kunst und Wissenschaft bewandert, stets bereit und oft genöthigt seine sarkastischen Witze mit dem Schwert gegen die Getroffenen zu verfechten, bald verbannt und bald im Vaterland hochgeehrt, zweimal Gesandter und zweimal im Gefängniß bietet er selbst den Stoff zu einem Roman, und beweist es die außerordentliche Elasticität seines Geistes daß er bei all der Unruhe so viele und so mannichfache Werke in Versen und Prosa schreiben konnte, heute zotenhaft verwegen in Epigrammen, morgen enthaltsam fromm in Predigten. Lope nennt ihn den Fürsten der Lyriker, die Zierde des Jahrhunderts. Am ergiebigsten war die satirische Ader. Den Wortprunk und die Bilderjagd der Gongoristen hat niemand launiger parodirt. Neben dem Schelmenroman sind seine Visionen am berühmtesten geworden. Die Form der Allegorie und des Traums wird angewandt um bald die Stände der Welt, bald die Thorheiten und Laster der Menschen satirisch zu zeichnen. Wie Rubens den Liebesgarten malt, so sieht Quevedo im Traum die Tollheiten der Liebe in deren Palast und Park. An Dante anknüpfend hat auch er ein Gesicht von der Hölle, vom Jüngsten Tag, um die Gebrechen der Menschheit, vornehmlich aber die gerade zu seiner Zeit herrschenden Verkehrtheiten in ihrer Nacktheit ohne Hülle, in ihrem Wesen trotz alles äußern Scheins darzustellen. Er sieht den Hofhalt des Todes, und erinnert uns dabei an Petrarca's Triumphe. Aber die ideale Darstellungsweise der Italiener ist überall mit einer ganz realistischen vertauscht, er verhält sich zu ihnen wie Tenier, Breughel oder Jan Steen zu Michel Angelo und Rafael, und so hat er denn seinen besondern Zahn auf die Aerzte und die Schneider, auf die Zwischenträger und die Duennas, die alten steifen Anstandsdamen, die auch Sancho Pansa gar nicht leiden kann.

Wir können diesen Visionen auch Guevara's Hinkenden Teufel anreihen, eine geistreich witzige Schrift, die besonders durch die französische Bearbeitung von Le Sage Gemeingut der neuern Literatur geworden. Ein lustiger Cavalier der Hölle, Asmodi, führt den leichtsinnigen jungen Spanier Don Cleophas auf einen Thurm

in Madrid; auf den Wink des Dämons heben sich plötzlich die Dächer der Häuser ab und man sieht ins Innere. Da kommen die Geheimnisse Madrids zu Tage, und in einer bunten Reihe von Bildern und Betrachtungen werden alle Stände, Geschlechter, Lebensalter in ihrem Treiben, ihren Thorheiten und Lastern geschildert.

Der Vollender des humoristischen Romans ist der glänzendste Stern am Kunsthimmel Spaniens, Miguel de Cervantes Saavedra. 1547 zu Alcala de Henares geboren, früh gereift im Kampf um das Dasein, studirte er in Salamanca, wo bereits sich die dichterische Ader in Romanzen und Sonetten zu ergießen begann. Um seinen Unterhalt zu gewinnen und die Welt zu sehen trat er 1568 in die Dienste des Prälaten Julio Aquaviva und folgte demselben nach Rom. Die Eindrücke der Reise zeigen sich in seinen Novellen und Romanen; man merkt daß er sein Vaterland und Italien aus eigener Anschauung kennt. Bald wählte er die Waffen, und von Neapel aus ging er 1571 nach Messina, wo die Geschwader sich zum Kriege gegen den Halbmond sammelten. Er focht als gemeiner Soldat in der Schlacht von Lepanto am Bord der Galere die das ägyptische Admiralschiff enterte; schon hatten ihn zwei Kugeln getroffen, als eine dritte ihm die linke Hand zerschmetterte; „eine Verstümmelung die er, wenn sie auch häßlich erschien, doch für schön erachtete, weil er sie bei der glorreichsten Begebenheit davongetragen welche die vergangenen Jahrhunderte sahen und die künftigen sehen werden“, wie er im Prolog der Novellen selber sagt. Und noch kurz vor seinem Tode schreibt er in der Reise zum Parnaß: „Mein Blick fiel auf die öde Fläche des Meeres, das mir die heroische That des heroischen Don Juan d'Austria zurückrief, bei welcher ich mit hohem Soldatenruhm, mannhafter Tapferkeit und hochklopfender Brust wenn auch auf untergeordnetem Posten Theil hatte am Siege.“ Nachdem er später noch die Unternehmungen gegen Navarin und Tunis mitgemacht, nahm er 1575 seinen Abschied um mit Empfehlungsbriefen Don Juan's und des Herzogs von Sesa nach Spanien zurückzukehren. Das Schiff auf dem er reiste ward von Piraten gekapert, und diese hielten einen Mann der so ehrenvolle Briefe bei sich trug für sehr vornehm und reich; so ward er hart behandelt um ein hohes Lösegeld zu erpressen. Ein Bruder war mit ihm; die Summe die der Vater aufbrachte war kaum hinreichend diesen freizukaufen. Die Leiden die Cervantes während

fünf Jahren erduldete, die kühnen Befreiungsversuche die er machte haben einen Nachklang in zweien seiner Schauspiele und in der Erzählung des Gefangenen im Don Quixote gefunden; sein Plan ging zu der Kühnheit vor durch einen Aufstand der Christensklaven sich Algiers zu bemächtigen. Viermal war er in Gefahr sein Leben zu verlieren; ward ein Anschlag entdeckt, so nahm er die Schuld auf sich, stets von neuem bereit das Leben zu wagen. Wenn ich meine Hauptstadt, meine Sklaven, meine Schiffe sichern will, muß ich den spanischen Einarm wohlverwahrt halten, pflegte Hassan-Pascha zu äußern. Der erfindungsreiche Geist, der starke Wille, die großherzige Selbstverleugnung gewannen dem Dichter die Achtung von Freund und Feind. Endlich am 22. October 1580 konnte er sich einschiffen um der größten Freude entgegenzueilen, die man in diesem Leben haben kann, nämlich der nach langer Gefangenschaft sicher und gesund ins Vaterland zurückzukehren; „denn es gibt auf Erden keine Freude gleich der die verlorene Freiheit wieder zu gewinnen.“ Die Armuth nöthigte ihn von neuem Kriegsdienste zu nehmen; er machte eine Expedition gegen die Azoren mit. In Esquivivias fesselt ihn die Liebe zu einer edeln Dame, deren Herz und Hand er gewann; in dem Schäferroman Galathea, den er während dieser Soldatenjahre schrieb, hat er sie gefeiert. Er nahm 1584 seinen Abschied und ließ sich mit ihr zunächst in ihrer Vaterstadt nieder. Sich und seine Familie zu erhalten dichtete er nun für die Bühne. Besonders sein Schauspiel über das Leben der Gefangenen in Algier fand viele Theilnahme, und seine Numantia entfaltete das erhabene Pathos todesmuthiger Vaterlandsliebe; beide Werke sind Marksteine in der Geschichte des Dramas, das eine für die genrebildliche Behandlung der Gegenwart, das andere für einen hohen historischen Stil in der Schilderung der Vorzeit. Indeß dachte Cervantes doch daran ein Amt im spanischen Amerika anzunehmen, und erhielt endlich 1588 eine Stelle in Sevilla als Proviantcommissar für die Flotte. Hier machte er während zehn Jahren Ausflüge in Andalusien, und Schack schreibt dem Leben in dieser Provinz und dem Umgang mit ihren geistvollen muntern Bewohnern einigen Einfluß auf den eigenthümlichen Ton des anmuthigen Scherzes, der leichten Ironie zu, den seine Dichtungen nun erhalten.

Am Wendepunkt des Jahrhunderts fehlen uns die urkundlichen Nachrichten über das Leben des Dichters; es ist gerade die

Zeit wo er den Don Quixote entwarf, und die genaue Ortskenntniß von der Mancha macht einen dortigen Aufenthalt wahrscheinlich; die Ueberlieferung berichtet von einem Streit, einer Gefangenschaft im Städtchen Argemasilla, und sieht darin den Anlaß warum der irrende Ritter von der traurigen Gestalt gerade ein Manchaner geworden. Sicher ist daß Cervantes keinen Lohn für seine vieljährigen Arbeiten im öffentlichen Dienste fand und sich ganz ins Privatleben zurückzog. Der Don Quixote (erste Hälfte) erschien 1605, und erweckte ebenso viel Bewunderung als feindselige Angriffe. Cervantes wohnte in Madrid, seine äußere Lage besserte sich nicht, er lernte immer mehr dem Glück der Welt entsagen und sie dafür mit den Gaben seines Geistes beschenken. 1612 erschienen die theils in Sevilla, theils jetzt gedichteten Novellen. Er sagt in der Vorrede: „Ich habe sie vorbildliche Erzählungen (novelas ejemplares) genannt, und wenn du sie recht betrachtest, findet sich keine darunter aus welcher sich nicht irgendein nützliches Vorbild entnehmen ließe, und könnte ich leicht die schmackhafte und reine Frucht nachweisen, die man aus allen zusammen sowie aus jeder für sich allein gewinnen kann.“ Wären sie von der Art böse Wünsche und Gedanken zu erregen, so würde er lieber die Hand abhauen die sie geschrieben. Er rühmt sich dann mit Recht seiner Originalität: „Die andern in Spanien erschienenen Novellen sind sämmtlich aus fremden Sprachen übersetzt; diese aber gehören mir selbst an, und sind weder nachgeahmt noch gestohlen: mein Kopf hat sie erzeugt, meine Feder sie zur Welt gebracht, und in den Armen der Druckerei sollen sie nun groß werden.“ Er hat sie vom Leben empfangen, und das spanische Wesen in seiner Eigenthümlichkeit ist darin so frisch und sicher gezeichnet wie in Lope de Vega's Dramen, und zwar nach seiner noch freien volksthümlichen Art, in jener Lust an der ungebundenen jugendlichen Natur gegenüber der steifen Vornehmheit; Menschenkenntniß und Phantasie stehen im Gleichgewicht, die Composition ist ebenso klar als spannend und befriedigend; ethische oder psychologische Probleme finden eine erquickliche Lösung; die Sprache ist krystallinisch, geschliffen und hell zugleich. Es sind kleine Meisterwerke; „küßt euch, Cervantes und Goethe!“ schrieb Rahel, als sie dieselben las. Der eifersüchtige Estremadurer zeigt den ältern Mann in der Ehe mit dem jungen Weibe; die Zigeunerin Preciosa, die beiden Gauner, die Macht des Bluts, der großmüthige Liebhaber, die vornehme Küchenmagd schildern spa-

nische Sitte, spanische Charaktere der verschiedenen Stände, im Palast wie im Wirthhause, in der Heimat wie in der Fremde; sie haben in Spanien, England, Frankreich, Deutschland den Dramatikern köstliche Stoffe, ja schon die ganze Anlage zu trefflichen Schauspielen geboten. In den witzigen Reden des Licenciaten der sich für gläsern hält hat Cervantes sich der eigenen bittern Bemerkungen entledigt welche Menschen und Dinge ihm aufdrängten, um dann wieder dem Ernst des Lebens die Heiterkeit der Kunst zu gesellen. Melchior Meyr's Gespräche mit einem Grobian lassen freilich den Fortschritt deutscher wissenschaftlicher Bildung im Verhältniß zum damaligen Spanien an einem ähnlichen Werk erkennen.

1615 erschien die zweite Hälfte des Don Quixote, veranlaßt durch eine Fortsetzung die ein Aragonier unter dem Namen Avellaneda veröffentlicht und zu Schmähungen gegen den Dichter benutzt hatte; dessen eigene geniale Ausführung des Werks war die glänzendste Rechtfertigung und Rache; wir danken es dem unberufenen Fortsetzer daß er Cervantes dazu antrieb. Dieser selbst hatte in seiner Reise nach dem Parnaß die Dichterlinge verspottet die wie hohle Flaschenkürbisse stets auf der Oberfläche schwimmen. Als Apoll den zeitgenössischen Dichtern Plätze in seinem Garten anweist, bleibt Cervantes stehen; Apoll gibt ihm den Rath seinen Mantel zusammenzufalten und sich daraufzusetzen, aber er ist ja so arm daß er keinen hat! Ein neuer Versuch die Bühne zu erobern scheiterte; indeß verdanken wir ihm neben minder werthvollen Dramen die vortrefflichen Zwischenspiele, deren wir gedenken werden. Uebrigens wurde sein Alter erleichtert durch die freigebige Gunst des Grafen von Lemos, dem er durch die Widmung mehrerer seiner Werke dafür die Unsterblichkeit verlieh. So schrieb er denn als Greis noch Persiles und Sigismunde, eine Nachahmung der alexandrinischen Romane im Wechsel des Suchens und Findens, Verlierens und Wiederfindens zweier Liebenden, die vom hohen Norden nach Rom pilgern, und durch Entführung, Schiffbruch, Nachstellungen aller Art immer wieder getrennt und immer wieder vereinigt werden, bis sie das Ziel ihrer Wünsche erreichen. Ein stetiges Gefühl verknüpft sie in dem bunten Wechsel der Ereignisse. In den Empfindungen waltet ebenso viel sentimentale als in den Begebenheiten abenteuerliche Ueberschwenglichkeit. Auf dem Todbette schrieb Cervantes den launigen Widmungsbrief an seinen Gönner, und starb

an demselben Tage mit seinem großen ebenbürtigen Genossen Shakespeare 1616.

Es ist das Vorrecht des Genius daß seine Werke über die Intentionen des Urhebers hinausragen. Cervantes beabsichtigte in dem Don Quixote zunächst eine Satire auf die Ritterbücher, und schrieb diese auch mit der vollsten Herrschaft über das Material, das wir selber durch ihn kennen lernen, indem er der untergehenden mittelalterlichen Bildung die aufgehende der neuen Zeit, den Sinn für Lebenswahrheit und einen durch das Studium des Alterthums geläuterten Geschmack entgegenstellte. Er polemisirte gegen die Verstiegenheiten der Einbildungskraft und ihre Wundersucht, ihre planlos gehäuften Abenteuer zugleich durch die bewundernswerthe Schilderung der Wirklichkeit, die er nicht blos in einer eingelegten psychologisch fein und geistvoll ausgeführten Novelle, sondern auch durch jene kernhaften und klar gehaltenen Gestalten aus dem spanischen Volksleben ganz vorzüglich herstellte. Er verschmähte die romantischen Reize nicht, welche ihm die Gegenwart bot. So führt er uns zu den Hirten, die im Freien leben und als echte Naturkinder auch eine Naturpoesie dem gezierten Formelkram entgegenstellen, auf den so manches Streiflicht fällt; ja zuletzt wenn Don Quixote von dem idyllischen Leben spricht das er, Sancho, der Pfarrer und Barbier unter angenommenen Namen als poetische Schäfer führen wollen, so blitzt auch hier noch einmal der Contrast des Realen mit den idealistischen Träumen hervor. Er zeigt uns im Hintergrunde die Kämpfe der Christenheit mit den Muhammedanern, die Gefahren welche die Seeräuberei brachte, die Geschicke und Verwickelungen wie sie Entführung, Gefangenschaft und Lösung boten. Er läßt erkennen wie in der Leidenschaft der Liebe fortwährend die Quelle der Poesie auch für die wirklichen Begebenheiten der Menschen sprudelt, während Don Quixote sich nur in die huldigende Verehrung einer nie gesehenen Schönen hineinspintisirt, aber doch so keusch und treu im Herzen ist. Durch die Beschränkung erweist Cervantes sich als Meister der Kunst, indem er im Besondern das Allgemeinmenschliche spiegelt; Don Quixote und Sancho Pansa werden unter seiner Hand zu Typen, deren Weltgültigkeit von allen gebildeten Nationen anerkannt worden ist; sie repräsentiren das phantastische Ritterthum und das naive Volksthum, und damit wieder den Gegensatz des Spiritualismus und des Materialismus, des Idealen und Realen. Cervantes erweitert die Kunstform des Schelmen-

romans, die einen Helden durch die mannichfachsten Verhältnisse hindurchführt, dadurch daß er zwei Gestalten, und zwar so contrastirende, in den Mittelpunkt stellt, und in ihren Gesprächen dadurch beständig Gelegenheit hat die Doppelwirklichkeit des Lebens in ihrer beiderseitigen Auffassung der Dinge hervorzuheben. Das ist aber die Art des Humors im Großen das Kleine, im Lächerlichen das Bedeutende oder Rührende zugleich zu betonen. „Im Lachen über die Verkehrtheit bewahrt er die Verehrung für den Kern des Positiven, für den Keim des Idealen, der nur die verschrobene Richtung genommen hat, und darum erfreut uns in der Verschrobenheit selbst der Anblick des Adels der menschlichen Natur, und wir getrösten freudig uns seiner Unverwüstlichkeit", — habe ich bereits im Hinblick auf Cervantes in der Aesthetik gesagt. Der Ritter von der traurigen Gestalt ist zugleich der sinnreiche; seine Narrheit entspringt dem edeln Trieb die Unschuld zu beschirmen, das Recht zur Herrschaft zu bringen; aber das Uebermaß der Phantasie läßt ihn nicht nach der realen Lage der Dinge handeln, sondern gießt ihm den Zauber romantischer Poesie über die gemeine Wirklichkeit; die Welt in seinem Kopf ist eine andere als die Welt außer ihm, und das bringt ihn in die ergötzlichsten Conflicte, wo er trotz seines hohen Strebens und seines wahrhaften Muthes lächerlich wird. Der schönste Beruf des Ritterthums in einer noch anarchischen Zeit die Waisen, Armen, Frauen zu schirmen wird in einer Periode der Rechtsbildung und gesicherten Ordnung durch seine eigenmächtigen Eingriffe gerade zur Verletzung der Gesellschaft: Don Quixote befreit die Räuber, greift die Windmühlen und Heerden an, von denen das Volk sich nährt, und überfällt den Barbier, dessen Becken ihm der Helm Mambrin's dünkt. So richtet Cervantes die vielgepriesene Herrlichkeit des Mittelalters, indem er sie in die Gegenwart hineinstellt. Und wenn Don Quixote die Stalldirnen für Edelfrauen und die Schenken für Castelle nimmt, so beruht dabei doch immer der Werth und Glanz des Daseins in der auffassenden Subjectivität, und man gedenkt des ernsten Spruches von Schiller:

> Wisset, ein erhabner Sinn
> Legt das Große in das Leben,
> Aber sucht es nicht darin!

Wer sich mit Sancho über die klugen Reden wunderte die Don Quixote führt, — z. B. wenn er Waffen und Wissenschaften

schildert und gegeneinander abwägt, oder wenn er das Glück der Freiheit preist, — der wäre so beschränkt wie dieser sein Knappe, der als gewöhnlicher Realist dem phantastischen Repräsentanten des Idealismus trotz aller Prügel und Prellereien, die er erfährt, dennoch auf seinem grauen Esel nachtrottet. Und wie prächtig ist wieder dieser lustige Bauer mit seinem körnigen Mutterwitz und seinen Sprichwörtern ausgestattet, wie ist er doch so glücklich den Brotsack und den ungebläuten Rücken der Ritterehre vorzuziehen, und es mit der Wurst zu halten wo sein Herr sich in hochfliegenden Gedanken wiegt, wie gut bewährt er sich wirklich auf der Statthalterprobe durch sein geradsinniges Urtheil des einfachen gesunden Menschenverstandes, und wie schlau weiß er sich die tausend Hiebe auf die Hinterbacken zur Erlösung der durch ihn verzauberten Dulcinea nicht zu geben! Schläft er doch auch „nicht wie ein unbegünstigter Liebhaber, sondern wie ein Mann der häufig Fußtritte erlitten hatte", und hat er dabei, in seiner Einfalt den Schlaf für eine Erfindung zu nehmen, das köstliche Wort: Gottes Segen über den Mann der den Schlaf ersonnen hat, der den ganzen Menschen mit all seinen Sorgen bedeckt wie ein Mantel! Weiß er sich nicht recht auszudrücken, so tröstet er sich damit daß Gott ihn versteht; wenns ist wirds sein können, denkt er der Kleingläubigkeit zum Trotz. Spukt doch ihm die Grafschaft im Kopfe, die er bekommen soll, wenn Don Quixote ein Königreich erobert hat; daß sein aufrichtiges Gemüth sie verdient hätte, bekennt der Ritter auf dem Krankenbett vor seinem Ende, als er vernünftig geworden. Manchmal auch regt sich der Schalk in Sancho Pansa, und wenn er dann zu flunkern beginnt, so weiß man nicht genau wie weit er selber für wahr hält was er sagt. Dabei ist das ein genialer Kunstgriff daß Cervantes den Glauben an die Zauberer, von denen die Ritterbücher voll sind, dazu benutzt um manche sonst etwas ungeheuerliche Seltsamkeit glaublich zu machen oder sie hinlänglich zu motiviren. Ist nun die Contrastirung von phantastischer Poesie und hausbackener Prosa, von Schwärmerei und realistischem Sinn in den beiden Gestalten eine dichterische Großthat, so vollendet sich der Werth derselben durch die Art wie die nothwendige Zusammengehörigkeit beider Einseitigkeiten für das ganze Menschenthum fortwährend aufdämmert, und durch die heitere Ironie, die über beiden schwebt, wenn der Idealist mit seinen edeln Planen und großen Gedanken die Wirklichkeit verkennt und an ihr scheitert,

der Realist aber doch ihm und seinen Ideen folgen, die Kämpfe der Geschichte mit ihm bestehen, die Schläge des Schicksals mit ihm leiden muß. Nie versiegt die Fülle von Erfindungen, der Reiz immer neuer Verhältnisse auf der vollen plastischen Anschaulichkeit des spanischen Volksbodens, wodurch der tiefe Gedanke des Gedichts so ganz lebendig entfaltet wird, „ein unerschöpflicher Schatz der Weisheit und des edelsten Genusses", wie das Buch mit Scherr jeder nennen wird der es als Knabe und als Mann gelesen hat. Cervantes will die Kunst nicht vom unwissenden Pöbel ausgeübt oder beherrscht wissen, und Pöbel ist ihm nicht blos das niedrige und gemeine Volk, sondern jeder Ungebildete, er sei Graf oder Fürst, wird ausdrücklich von ihm dazu gerechnet. Der Dichter, sagt er selbst, wird geboren und von Gott begeistert, aber er soll auch kunstverständig sein. Der Naturpoet mag den übertreffen der blos durch Kunst sich bestrebt ein Dichter zu sein; aber die Kunst soll die Natur vollenden, und wo beide in eins verbunden sind, entsteht der vollkommene Dichter. Ein solcher war Er. Er eiferte gegen die unzusammenhängenden Tollheiten der Ritterbücher und ihre unmotivirten Abenteuer, ihre sinnlosen Erdichtungen; „die Dichtung ist um so besser je näher sie der Wahrheit kommt, und um so inniger je näher sie das Zweifelhafte mit dem Möglichen verbindet. Man muß die Erdichtungen mit dem Verstand der Leser zu vermählen suchen, und so schreiben daß das Unwahrscheinliche näher gerückt, das Hohe vertrauter gemacht ist, sodaß die Gemüther in Spannung bleiben, wodurch denn zugleich Bewunderung, Erschütterung und Unterhaltung entsteht, Erstaunen und Ergötzen immer ineinander sind. Das Vergnügen, welches die Seele empfängt, entspringt aus der Schönheit, aus dem Verhältniß des Ganzen zu den Theilen und der Theile zum Ganzen, aus der Uebereinkunft der Phantasie mit der Wirklichkeit." So löst er die Manier der Ritterbücher auf, und stellt ihr mit Bewußtsein ein neues Ideal, den modernen Roman entgegen; und dies erste Kunstwerk ist bis heute auch das größte dieser Gattung geblieben. Cervantes führt den Don Quixote nicht blos durch viele Verhältnisse hindurch, bei denen er stets mit der gleichen Liebe des Epikers verweilt um überall unsere ruhig heitere Theilnahme zu erwecken und ein volles Weltbild zu geben, sondern er bringt gegen das Ende der ersten Hälfte auch die interessantesten Gestalten der frühern Abschnitte zusammen und löst die dort

geknüpften Knoten oder eint die Fäden zu einem reichen wohlgeordneten Gewebe. Für die zweite später gearbeitete Hälfte aber erfindet er das glückliche Grundmotiv daß mittlerweile das Buch erschienen, Don Quixote bekannt geworden ist, und sammt dem lustigen Sancho von der Welt mit Rücksicht auf seine sonderbare Schwärmerei behandelt wird, sodaß sich die frühere Weise nicht wiederholt, sondern neue Töne angeschlagen und die Helden mystificirt werden. Aber sie bestehen die Proben, bis der besiegte Don Quixote zugleich als Sieger über sich selbst zur Vernunft kommt, im Verlust seiner Träume sich selber findet. Nicht unpassend sind beide Theile mit der Ilias und Odyssee verglichen worden. Haben wir aber bei Homer das morgenfrische unmittelbare dichterische Abbild einer jugendlichen phantasievollen Wirklichkeit, so stehen in der Neuzeit Innerlichkeit und Aeußerlichkeit, das Gemüth mit seinen Idealen und eine nüchterne verständige Realität mit ihren Forderungen einander gegenüber, und der Kampf des Herzens mit der Welt und die endliche Versöhnung beider in einer harmonischen Bildung und freien Gesittung wird die Aufgabe der epischen Poesie. So liegt der Roman, zunächst der humoristische, im Geiste der Zeit begründet. Ueber die mehr genrehaften englischen Werke hinaus, Fieldings Tom Jones die Hand reichend, reiht Goethe's Wilhelm Meister sich an Cervantes' Dichtung an; in beiden Werken waltet auch jener geheimnißvolle Rhythmus in der Prosa, die mit ihren mannichfachen Tönen allen Stimmungen und Gegenständen sich anschmiegt und doch so rein und hell ihren melodischen Fluß über das Ganze ausbreitet.

Restauration der Kunst in Italien.

Die Meisterwerke der Kunst am Anfang des Jahrhunderts hatten die Liebe der Edelsten und Besten am Schönen und Großen befriedigt und den Sinn für gewaltige oder harmonische Formen überall erweckt; Schmuck und Geräth des täglichen Lebens empfingen eine sinnvoll gefällige Gestaltung; aber der Stil der Plastik und Malerei entartete rasch in jene widerwärtige Manier, die

das Aeußerliche, die Handführung, aber nicht das Innere, den ethischen Gehalt und die geistig bedingende Kraft, sich aneignet. Man zeichnete in Rafael's wohlgefälligen Linien ohne eine Ahnung von der klaren Gemüthstiefe und dem Seelenadel der sie bei dem Meister belebt, und verfiel damit einer leeren Eleganz, wie der Cavaliere d'Arpino, wie die Zucchari. Die individuelle Empfindung, die Besonderheit der natürlichen Erscheinung fehlen, und damit werden die classischen Typen flau, in ihrer Allgemeinheit charakterlos. Michel Angelo's mächtig geschwellte Muskeln und kühne Stellungen werden wiederholt, aber die Ursache der Effecte, das Sehnen und Ringen des Geistes in seinem Sturm und Drang ist nicht vorhanden, und man hat nur ein hohl gespreiztes Gebaren. Das entsprach der Art und Weise wie Rom dem reformatorischen Geiste sich versagte, aber die Außenwerke der Kirche, Priestergewalt und dogmatische Satzungen aufrecht erhielt. Auch in der Kunst versenkte man sich nicht in das Wesen der Sache, sondern führte subjective Einfälle hastig aus in conventionellen Linien und Farben. So kam man zur Allegorie, und stattete Masken ohne Fleisch und Blut mit allerhand Attributen aus, deren Beziehung der Verstand erst errathen muß, während eine das Gefühl ausdrückende Phantasie den Gedankengehalt in natürlichen Formen unmittelbar veranschaulicht. Da rühmt Vasari sein Bild des Harpokrates: „Ich habe denselben mit sehr großen Augen und eben solchen Ohren dargestellt um anzudeuten daß er sehr viel sah und hörte. Auf dem Kopfe hat er einen Kranz von Mispeln und Kirschen, welches die ersten und letzten Früchte sind, und welche hier angebracht werden um anzudeuten daß herbe Erfahrungen mit der Zeit den Menschen zur Reife bringen. Er ist mit einer Schlange umwunden wegen der Klugheit und in der Hand hält er eine Gans wegen der Wachsamkeit."

Indeß stellte doch die Kirche Zucht und Ordnung im Innern her; die Geistlichkeit selbst ward ernster, sittenstrenger, und ihrer Restauration folgte die der Kunst. Auch diese sollte wieder glauben und empfinden was sie darstellt, und allem sinnlich Ueppigen und Heidnischen sich entschlagen, dem sie schönheitsfroh im mediceischen Zeitalter sich ergeben hatte. Nun beklagte es der Bildhauer Ammanati daß er Götzen in Marmor gebildet, die zu stürzen doch die Märtyrer in Noth und Tod gegangen, und er möchte eine Muse oder Minerva durch einige Zuthaten zu christ-

lichen Tugenden machen. Nun schnitt ein Cardinal die Venus aus einem Bilde Tizian's, und ein Bischof alle drei Göttinnen aus einem Urtheil des Paris, sodaß dieser allein übriggeblieben, ja der Jesuitenzögling Ferdinand II. verbrannte gleich ganze Bilder. Dafür sprach dann wieder der Fanatismus der Inquisition aus den geschundenen, gebratenen, gegeiselten Heiligen, in deren Schaustellung die Naturalisten schwelgen konnten, während andere Künstler, mehr auf das Seelenvolle gewandt, der Madonna gegenüber verzückte Menschen anbrachten, denen sie erscheint, sodaß das Ergriffen= und Hingerissensein von frommen Empfindungen, von religiöser Sentimentalität mit bewußter Absichtlichkeit hervorgehoben ward. Indeß wie die Päpste seit Urban VIII. sich neben der Kirche bald auch dem Kirchenstaat mit Eifer widmeten und aus nationalem Interesse dem lebensheitern Frankreich statt dem finstern Spanien sich zuwandten, so blickte auch die Kunst wieder auf die Natur und konnte wieder im Anschluß an die Antike auch das weltlich Schöne verherrlichen. Giovanni da Bologna entfaltete wieder im Raub der Sabinerinnen den Contrast der männlichen und weiblichen Körperformen in einer malerisch keck aufgegipfelten und doch plastisch möglichen, allseitig freien und ansprechenden Gruppe, und stellte den schwungvoll im Flug balancirenden Götterboten auf den ehernen Windeshauch, mit dem er dahinschwebt.

Die Restauration der Malerei vollzog sich auf doppelte Weise, einmal durch das Studium der Natur, das die Manieristen vernachlässigt hatten, dann durch Zurückwendung auf die alten Meister nach Gehalt und Auffassung. Aber indem man hier die Vorzüge vieler auswählend verbinden wollte, übersah man daß Stoff und Gedanke die Behandlungsart bedingen, und vergaß man daß auch in der charakteristischen Technik die geistige Individualität zu Tage tritt; und indem man dort einseitig nur der Wirklichkeit nachtrachtete, verlor man sich auch in das Gräßliche oder Gemeine. Doch wurden auch wieder solche Gegensätze von einzelnen Künstlern, zumal in einzelnen gelungenen Werken, überwunden. Immerhin macht das Ganze den Eindruck des Epigonenhaften, nicht der frisch aufblühenden Ursprünglichkeit, sondern eben der Restauration.

Das Haupt der Naturalisten war Michelangelo Amerighi, nach seinem Geburtsort Caravaggio geheißen (1569—1609). Er trachtete nach naturwahrer Zeichnung und Localfarbe, sodaß An=

nibale Caravacci ihn fragte ob er Fleisch zum Fleischmalen anreibe; aber er griff im Widerstreit gegen einen verblasenen Idealismus nun nach dem Rohen und Gemeinen, und so ward seine rücksichtslos kühne Vertheidigung der Natur gegen eine hohle Scheinkunst zum Unrecht gegen alle Veredelung. Da wird die Bestattung Jesu zum Leichenbegängniß eines Zigeunerhauptmanns, da streckt uns unter dem geschwollenen Leibe die todte Maria ihre auseinandergespreizten Beine widerwärtig entgegen. Aber wo er die wilde wüste Leidenschaft seines eigenen Wesens in ihm gemäßen Stoffen ausspricht, wo er mit den schwarzen Schatten, die seine Gestalten modelliren, und mit den grellen Lichtern im Düstern die Nachtseite der Dinge unheimlich erschütternd darstellt, wie in seinen falschen Spielern, seinen Mordgesellen, wo er die sinnliche Lebenskraft mit kecker Frechheit schildert, da wird man eine eigenthümliche Poesie des Häßlichen nicht verkennen, und mit Bedauern daß er sich selber nicht zu sittlicher Harmonie geläutert hat, doch die Ausbrüche einer ungeschminkten Natur, durch die er auf viele Zeitgenossen anregend wirkte, den Schablonen der nüchternen Flachheit vorziehen. Von Rom nach Neapel vertrieben war er besonders auf den Spanier (lo Spagnoletto) Ribera von Einfluß, der vom Studium der Venetianer und Correggio's herkam, aber seine hellere freudigere Weise mit dem Grausigen vertauschte und am liebsten die Qualen der Märtyrer mit erschreckender Gewalt in einem unheimlichen Helldunkel veranschaulichte. Er und der revolutionäre Schlachtenmaler Falcone bildeten den jüngsten, vielseitigsten und glänzendsten Künstler dieses Kreises, Salvator Rosa (1615—73). Sein abenteuerndes Jugendleben in den Bergen, dann später sein Verkehr mit den Gelehrten von Florenz, seine poetische Ader, die ihn bald mit bittern Satiren in die Literatur eingreifen, bald als Schauspieler das Volk mit improvisirten Possen ergötzen ließ, all das entwickelte und zeigte den Reichthum seiner Begabung. Auch er folgte seinen Launen und Leidenschaften, und wenn er von Ehrgeiz getrieben nach eigenem Bekenntniß wie im Todeskampf arbeitete um Aufsehen zu machen und Erfolg zu haben, so kam ihm seine classische Bildung zugute, die sein warmes Naturgefühl veredelte. Seine Verschwörung Catilina's zeigt das Düstergewaltige in der Geschichte, das er auch in der Natur besonders liebt, wenn er in schauerlicher Waldesschlucht den Räuber oder büßenden Krieger zur Staffage nimmt. Doch klingen auch andere Landschaften an Claude Lorrain's heitere Klar-

heit an, und feurige Kampfscenen lassen das Vorbild von Rubens erkennen.

Nachdem schon die Campi zu Cremona und die Procaccini zu Mailand Schulen für ein ernstes Studium gegründet, fand der Eklekticismus seine Hauptstätte in der Akademie der Caracci zu Bologna; sie beherrscht die Zeit und die meisten hervorragenden Künstler gehen von ihr aus. Sie war ein Sammelplatz der Dichter, der Männer der Wissenschaft; in Ernst und Scherz ward über Kunst und Kunstwerke gesprochen, aus diesem Wechselverkehr heraus wurde Neues gemalt. Jeder sollte nach Talent und Neigung im Anschluß an das Beste der Vorzeit seinen Stil bilden. Lodovico Caracci (1555—1619) war kein Mann der schöpferischen Phantasie und Begeisterung; sein Lehrer sah in ihm den künftigen Farbenreiber, nicht den Maler; allein er lernte ebenso gründlich als langsam, und die stille Gewissenhaftigkeit, die den Manieristen abhanden gekommen, kehrte zum Heil der Kunst durch ihn zurück. Er reiste in Italien herum, prüfend und wählend wo er das Gute, das Beste fände; er erzog sich seine um weniges jüngern Neffen um eine Reformation der Malerei hervorzubringen. Der eine, Agostino (1558—1601) war ein Goldschmied, der andere, Annibale (1560—1609) schneiderte in der väterlichen Werkstatt. Der erstere ward ein literarisch gebildeter Mann, der gern mit Gelehrten umging, der andere arbeitete rasch mit dem Pinsel wo jener grübelte und überlegte, denn der Maler, meinte er, solle mit den Händen sprechen. Die drei nun gründeten die Akademie der auf den rechten Weg Gebrachten (Incamminati). Agostino trug Anatomie und Perspective, Mythologie und Geschichte vor, Annibale leitete die täglichen Uebungen im Zeichnen und Malen nach Gipsabgüssen und nach der Natur. Neben der Antike studirte man die großen Meister der eigenen Nation; an die Stelle ihres schöpferischen Formensinnes trat nun ein wählender, und man dachte die Vorzüge der herrlichsten Werke sich aneignen, ja sie vereinigen zu können. Agostino Caracci verfaßte in einem Sonett das Recept hierzu:

Wer malen lernen will der sei bemüht
Nach römischer Art in rechtem Schwung zu zeichnen,
Sich venetianische Schatten anzueignen,
Dazu lombardisch edles Colorit,

Die Fruchtbarkeit von Buonarotti's Geist,
Des Tizian frei natürliche Gestaltung,

Correggio's reine klare Stilentfaltung,
Und Symmetrie wie Rafael sie weist,

Tibaldi's Würde, Primaticcio's echte
Gelehrsamkeit im Ordnen und Erfinden,
Und etwas Grazie von Parmigianino.
Doch wer auf einmal alles lernen möchte
Der braucht nachahmend das nur zu ergründen
Was das Genie erschuf des Niccolino.

Dieser kleine Nickel ist ein verschollener Nachahmer Rafael's. Annibale Caracci malte einmal auf einem Heiligenbilde die Madonna nach Paul Veronese, das Kind und den kleinen Johannes in Correggio's Weise, Johannes den Evangelisten nach Tizian und die heilige Katharina in der Manier Parmigianino's. Aber andere Werke anderer Meister zeigten eine glücklichere Durchdringung der Elemente. So z. B. Annibale's bewundernswürdige mythologische Fresken im Palast Farnese. Sie eifern in Zeichnung und Faltenwurf den römischen Vorbildern Michel Angelo's und Rafael's glücklich nach, sie erfreuen das Auge mit venetianischer Farbenpracht, und lassen in der Modellirung Licht und Schatten zu einem Helldunkel verschweben das Correggio's nicht unwerth wäre; der harmonische Gesammteindruck läßt es vergessen daß nicht alles Einzelne so von individueller Lebensfrische beseelt ist wie bei den originalen Meistern.

Domenichino (1591—1641) hatte sich von seinem Vater Zampieri die Lust zum Priesterstand nicht ein-, die zur Malerei nicht ausprügeln lassen; doch machte er so langsame Fortschritte daß die Mitschüler ihn den Ochsen nannten; aber Annibale Caracci sagte: der Ochse bearbeitet ein gutes Land, das der Kunst Frucht bringen wird, und bald ward bei einer Concurrenz seiner Composition der Preis zuerkannt. Sein Leben und Schaffen war einfach und sinnig; neidlos erkannte er die andern an, wie er sie gern benutzte. Seine Communion des heiligen Hieronymus zeigt im Ebenmaße der Anordnung den denkenden, in der Durchbildung der Formen den sorgsamen und sichern Künstler. Gestalten aus dem Volk, namentlich weibliche, die er nach Art der ältern Florentiner gern als Zuschauer den biblischen Geschichten oder Legenden gesellt, erquicken durch feines Schönheitsgefühl. Dies war noch lebendiger bei Guido Reni (1575—1642). Anstand und Noblesse, die man von seinem Leben rühmt, zeigen auch seine Werke. Er spielte gern und hoch aus Freude an der

Aufregung, und fand im Verlust den Sporn zu rascher Arbeit; allein sie ward auch immer schablonenhafter in den Linien, bläßlich silbergrauer und flauer in den Farben; triviale Eleganz trat in die Stelle charaktervoller Anmuth. Er lebte hochangesehen in Rom; aber wenn ihm einmal der Cardinal Sacchetti das Seifenbecken beim Rasiren hielt, da ja auch Karl V. dem Tizian einen Pinsel aufgehoben, so mag diese zwecklos äußerliche, bewußt nachahmende Huldigung im Unterschied von zweckmäßiger uns das Epigonenthum der Gönnerschaft bezeugen. Als Guido Reni aus der Schule von Bologna nach Rom kam da zog ihn Cavaliere von Arpino heran zum Bund gegen die Naturalisten. Guido wollte sie mit ihren eigenen Waffen schlagen, und malte Einsiedler in der Wüste oder eine Kreuzigung Petri mit grandioser Kraft in derben Umrissen mit dunkeln Schatten; Caravaggio drohte den Kampf mit dem Degen statt mit dem Pinsel fortzusetzen. Guido's Größe beruht auf einigen Werken die zwischen seiner spätern Manier und jenen Arbeiten in der Mitte stehen; da durchdringen sich Natur- und Stilgefühl, Kraft und Reiz. So auf einem einfach grandiosen, erschütternd erhebenden Bilde des gekreuzigten Christus zwischen Maria und Johannes in der Pinakothek zu Bologna; so auf dem farbenprächtigen schwungvoll heitern Deckengemälde der Villa Rospigliosi zu Rom: Apollon, dessen Sonnenwagen der Reigen der Horen umtanzt, während Aurora rosenstreuend den weißen Rossen voranschwebt. Guido wollte seinen Künstlerruhm lieber seiner Arbeit als seiner Naturanlage verdanken. Was angeborenes Talent! pflegte er zu sagen. Mein Wissen und Können habe ich durch meinen Fleiß erworben; es kommt so etwas keinem im Schlaf. Die Ideale sind mir nicht im Traum offenbart worden, sie liegen in den antiken Statuen, da habe ich sie durch jahrelanges Studium herausgefunden. In der That erinnert das Antlitz seiner schmerzenreichen wie seiner anmuthig gen Himmel fahrenden Maria an die Züge der Niobe, und der Gliederbau seines Christus wie seiner Venus ist mehr das mit Farbenschimmer übergossene Nachbild griechisch-römischer Plastik als eine Idealisirung der Natur. Das Verfahren gemahnt mich an die Art und Weise wie Tasso Stellen der alten Dichter in sein Epos verwebt, mit seiner Empfindung durchtränkt. Die Antike wird jetzt direct nachgeahmt, während sie einen Rafael und Tizian begeisterte gleich ihr das Schöne in der Wirklichkeit zu sehen und harmonisch zu gestalten.

Das Lieblichgefällige, dem Guido in spätern Werken die charakteristische Kraft oder die Gedankentiefe zum Opfer brachte, fand seinen Vertreter in Francesco Albani (1578—1660). Das Spiel mit neuen zierlichen Redewendungen, das nun den Ideen- und Gefühlsgehalt in der Poesie ersetzte, übersetzte er ins Malerische, in die zierlichen Stellungen und Bewegungen seiner Gestalten, die einer freundlichen Landschaft zur Staffage dienen. Er las Vergil und Ovid, Ariost und Tasso um eine idyllische Stimmung, eine geeignete Situation für seine Figuren zu finden; die übrigen Theile des Gemäldes, spiegelndes Wasser und blumige Gärten besorgten seine Genossen. Er lebte in Wohlstand auf seinem Landsitze Meldola, seine holde Frau Doralice Fioravanti war das Modell für seine Venus, seine Galatheen und Nymphen, und die Mutter der elf reizenden Kinder, die er in seinen Amoretten nachbildete. Aber ein kleinlicher eitler Sinn, der ihn in der Kunst nicht zur Größe kommen ließ, vergällte ihm sein Glück durch den Neid auf andere Maler, die er anerkannt und geehrt sah; kaufte er doch keinen Käse von Piacenza mehr, als er hörte daß solcher eine Lieblingsspeise Guido Reni's sei!

Kräftiger, markiger, frischer ist Francesco Barbieri, genannt Guercino da Cento (1590—1666). Als Bauerknabe der mit seinem Vater einen Karren voll Holz an die Schule der Caracci gefahren hatte, ward er in dieselbe aufgenommen; dann machte die tiefe Farbe Caravaggio's in Rom Eindruck auf ihn, aber sein milder Sinn mied das Rohe, veredelte das Wilde, ja ließ ihn später verweichlichen. Baroccio, Cigoli erfreuen durch klares warmes Colorit; Sacchi zeichnet Gestalten voll stiller Würde; Lanfranco ist handwerksmäßig handfertig. Sehr beliebt waren in diesem ganzen Künstlerkreis Halbfiguren in einer gesteigerten Stimmung des Schmerzes oder der Freude, der Andacht oder Begeisterung. Dahin gehören Domenichino's und Guercino's Sibyllen, Domenichino's Johannes, der dornengekrönte Heiland und die sterbende Kleopatra mit der Natter am Busen von Guido Reni, Sassoferrato's betende Madonnen voll schlichter Innigkeit, welche Carlo Dolce zur Empfindsamkeit versüßlicht, oder Allori's Judith, medusenhaft von Lust und Grimm zugleich durchschauert.

Das Barocke. Jesuitenstil und Marinismus.

Die kühne Weise mit welcher Michel Angelo bei seinen Bauten malerische Effecte erzielt hatte, wirkte auf schwächere Nachfolger berauschend verderblich; sie setzten die Willkür der Subjectivität an die Stelle des architektonischen Gesetzes und lösten die einfachen ausdrucksvoll klaren Linien in bauschige Verschnörkelungen, in eckige Verkröpfungen auf. Die Renaissance verwilderte. Daß sie vor die baulich fungirende Masse den schönen Schein ihrer wirkenden Kräfte in lebendiger Wechselwirkung hinstellte, legte die Gefahr nahe mit diesen nach der Antike gebildeten Formen decorativ zu spielen, und forderte eine maßhaltende Besonnenheit, die einem Zeitalter abging das heute durch den Prunk des Cultus die Sinne blenden, die Schaulust der Menge wieder in die Kirche locken und dort in staunende Verwunderung setzen wollte, morgen die Dämonen der Leidenschaft im Religionskriege entfesselte und die Zwecke schlauer Selbstsucht unter dem Deckmantel des Heiligen zu erreichen trachtete. Da galt es auch in der Architektur die stärksten Töne anzuschlagen. Wenn diese Säulen der Façade doch nicht trugen, sondern nur zum Zierath vor der Mauer standen, warum sollten sie sich nicht biegen und winden und so emporsteigend die Ausbiegung und Einziehung wiederholen, die der Grundriß im Wechsel concaver und convexer Curven und danach die Fläche in horizontaler Richtung zeigte? Wenn das Capitäl nicht belastet war, warum sollte es nicht wie aus Blumen oder Federn gebildet aussehen? Wenn diese Bogen doch nicht verbanden, warum sollten sie sich nicht schneckenförmig zusammendrehen, ehe sie von rechts und links den Punkt ihrer Vereinigung erreichten? Und wenn der Mensch sich eine Perrüke aufs Haupt setzte, warum sollten nicht derbe Locken unter dem Knauf eines Thurmes oder um die schräge Giebellinie sich aufbäumen und ineinanderringeln? Man gibt der Säule das Geleit von Halbsäulen und Pilasterstreifen, man stuft die Architrave mehrfach ab; der Wandraum, der dazwischen an der Außenseite oder innen neben den Pfeilern und Altären noch bleibt, vertieft sich zu Nischen, schmückt sich mit Muscheln. Darüber schwingen sich die Giebel. Man hat an die Nachahmung von Schreinerarbeit in derben Steinmassen erinnert; oft sieht es noch aus als ob das grüne Holz sich nachträglich

geworfen und verzogen hätte. Indeß bleiben kräftige Licht- und Schattenwirkung und dadurch malerische Reize nicht aus, und die barocken Phantasien ergehen sich auf der Grundlage wohl abgewogener Verhältnisse und in ursprünglichen edeln Formen, die kraus durcheinandergehäuft werden. Die Stuccaturarbeit (die plastischen Gipsverzierungen im Innern) reizte durch die Gefügigkeit des Materials zu schwellend bewegten Formen; der rauschenden Pracht eines Festes sollte die Decoration entsprechen; aber man ließ sie nicht mit ihm vorübergehen, man hielt sie fest und bildete sie auch im sprödern derbern Material nach. Carlo Maderna (1556—1639), Borromini (1599—1667), Bernini (1589—1680), Algardi (1602—54) gaben den Ton an, die Jesuiten trugen ihn durch ihre Kirchenbauten fort und prahlten mit den sinnbethörenden Effecten. Ihr Pater Andrea Pozzo (1642—1709) fügte zur Praxis auch die Theorie. Hatten die Alten und hatte die Renaissance ruhig stehende Menschengestalten statt der Säulen eine leichte Decke, einen Balkon tragen lassen, so fragte er warum diese Figuren nicht auch sitzen sollten, und wenn das keine Unzierde sei, warum man nicht auch die Säulen gebogen und gleichsam sitzend haben sollte.

Der Sinn für das Centrale, Großräumige erhielt sich im Kirchenbau; Kreuzflügel um eine Kuppel wurden gewöhnlich vom Tonnengewölbe überspannt, die Mitte der Kuppel häufig durchbrochen und über ihr und ihren lichten Fenstern dem Ganzen ein krönender Abschluß gewonnen. Kostbarer Marmor und Stuck, Goldes- und Farbenglanz erhöhten die Pracht der Erscheinung, Plastik und Malerei wirkten einträchtig mit dem architektonischen Stil zusammen um den Prunk zu steigern und alle Flächen zu beleben. An den Gewölben werden Architekturstücke gemalt, die mit virtuosenhafter Beherrschung der Perspective den Blick täuschen und mit Heiligen und Engeln angefüllt sind. Diese Figuren sind behandelt wie wenn sie körperhaft wirklich wären und von unten gesehen würden; ja sie strecken auf ausgeschnittenes Blech gemalte Arme oder Beine über die Gesimse hinaus um die Illusion zu vollenden. In den Gestalten selbst aber ist nirgends Ruhe, überall Ekstase des Ausdrucks, leidenschaftliche Hast der Bewegung. Dazu bauschen sich die Gewänder in tiefschattigen Falten, und jedes Glied des Leibes und jede Falte soll und will sich geltend machen, gefallsüchtig das Auge auf sich ziehen, sodaß eine prätentiöse Gespreiztheit, eine aufdringliche Ueberladung auch

hier charakteristisch wird. Diese innerlich hohle, äußerlich prunkvolle Kunst einer reactionär gewaltsamen Kirchlichkeit versenkt sich nicht in das Heilige um es in seiner selbstgenugsamen Hoheit und stillen milden Majestät darzustellen, sie klingelt mit Schellen, mit türkischer Musik zu seiner Verehrung, es soll mit sinnlichen Reizen den Beschauer bezaubern, es muß sich drehen und winden um ihn zu packen und taumelnd fortzureißen. Aber daß Leben in dieser bunten überquellenden Fülle pulsirt, und daß das Leben immer besser ist als die leblose Langeweile oder die innerliche Oede einer herkömmlichen Schablone, das soll auch hier nicht verschwiegen werden.

Maßvoller als in Kirchen zeigt sich die neue Bauweise an Palästen, wiewol auch hier die Massen imponiren sollen und die bizarren Launen mit der nüchternen Berechnung sich mischen. Besonders die Hallen- und Treppenanlage, zu deren Pracht Genua geleitet, wird zu glücklichen Wirkungen ausgeführt, häufig aber sind auch hier die Scheinvergrößerungen durch die Illusion malerischer Perspective. Das malerische Princip erscheint in seinem Recht und Glanz bei den Villen, wo Natur und Kunst sich vermählen, Terrassen mit Springbrunnen und Cascaden, Säulenhallen mit hohen Laubgängen von Steineichen oder Cypressen, Blumenbeete mit muschelgeschmückten Wänden zusammenwirken, und der Blick aus diesem architektonisch geregelten Garten die Aussicht ins Freie, in die wechselreiche Landschaft genießt. Die Villa d'Este zu Tivoli wird jedem Besucher unvergeßlich sein.

Das Eindringen des naturalistisch Gräßlichen wie des süßlich Verzückten in die Malerei habe ich schon erwähnt. Pietro von Cortona, Luca Giordano, Fa presto (mach schnell) geheißen, malten mit perspectivischen Künsten und heitern Farben die Decken und Wände der Palastsäle; ihre Werke sind ein Schaugepränge, äußerlich prunkvoll, innerlich hohl. Auch die Plastik, wo sie selbständig frei arbeitete, folgte dem Zug dem sie bei der Decoration der Kirchen sich hingegeben. Ihre Männer renommiren mit schwülstigen Muskeln, ihre Frauen sind formenweich üppig; flatternde aufgeschwellte und eingefurchte Gewänder contrastiren mit dem Nackten, das sie gern der Lüsternheit verrathen. Heilige, die körperlich gepeinigt doch mit augenverdrehender Verzückung in die Marmorwolken schauen, an denen Engelkinder balanciren, werden ein Lieblingsgegenstand für den Altarschmuck der Jesuitenkirche. Subjective Einfälle geben in ausgeklügelten Allegorien dem Be-

schauer etwas zu rathen auf. Lorenzo Bernini ist der vielbewunderte Held der Zeit, der Günstling der Päpste seit Urban VIII., ein Künstler voll Schaffensdrang und großer Leichtigkeit im Entwurf, von raffinirter Technik in der Ausführung, aber ohne den Adel der Idealität und die Ruhe des Gemüths, vielmehr in seiner fliegenden Hitze auf den Effect gerichtet, mag nun das Momentane der Bewegung vorwalten, wenn Apoll die Daphne verfolgt, deren flehend erhobene Arme eben in Lorberzweige ausschlagen, oder mögen Pluton's Finger sich in den Marmorleib der Proserpina eindrücken, die sich ihm entwinden will und sich doch gern entführen läßt; oder mag seine heilige Therese ihre sinnlichen Reize entfalten, wenn sie in verhimmelndem Schmachten ohnmächtig niedersinkt, oder mögen seine Thränenengel auf der Engelsbrücke mit den Marterwerkzeugen Jesu eine sentimentale Kokettrie treiben. Wer niemals über die Regel hinausschweift, bringt es zu nichts — war Bernini's Grundsatz. Winckelmann äußerte über ihn: Er suchte Formen aus der niedrigsten Natur genommen gleichsam durch das Uebertriebene zu veredeln; seine Figuren sind wie der zu plötzlichem Glücke gelangte Pöbel. — Ihm zunächst stand Stefano Algardi in kühn bewegten malerisch componirten Reliefs; mäßiger hielt sich Carlo Maderna. Italiens Einfluß aber verbreitete sich über Europa. Es bedurfte der durch die Reformation und die Religionskriege gestählten germanischen Kraft um der Kunst gesundere Elemente zuzuführen.

Während in der italienischen Literatur die directe Nachahmung der Antike zu den pindarischen Ikarusflügen Chiabrera's und zu Tosti's Modernisirung der Horazischen Oden gelangte, grenzten in des Neapolitaners Marini (1569—1625) Seele Wollust und Grausamkeit nah aneinander und fand letztere im bethlehemitischen Kindermord ihren Ausdruck, der an die Gräßlichkeiten der Naturalisten erinnert, während das raffinirt Lüsterne in seinem Adonis und in seinen faunisch frechen Hochzeitsliedern die Triller eines Sirenengesanges anschlug, die verführerisch weiter hallten. Venus verliebt sich in den schlafenden Adonis, und bevor ihn der Eber des eifersüchtigen Mars zerfleischt, wird er von ihr in den Garten der Lust eingeführt, wo unter Tänzen und Liedern, üppigen Statuen und Gemälden ihm die Pforten der Sinnenfreude aufgethan und er stufenweise bis zum verzückten Wonnetaumel hinangeleitet wird. Entnervender Wollustkitzel wird hier zum Zweck der Poesie, und statt dichterischer Erfindung, die in klaren großen Linien der

Composition voranschreitet und Charaktere entwickelt, ergeht sich die Einbildungskraft in der Verschnörkelung des Besondern, in überschwenglichen Metaphern, und die Ornamentik überwuchert in diesem verzierten Stile den Gedanken und die Empfindung mit geilen Schößlingen gesuchter Wendungen, sinnreicher Einfälle, ausgeklügelter Tropen; überladene Schwülstigkeit wird wie in der Entartung der bauenden und bildenden Kunst nun Modesache. So war in Spanien Gongora de Argote (1561—1627) der Meister dieser affectirten und verkünstelten Schreibweise, die in einem sogenannten gebildeten Stil sich von der gewöhnlichen Rede durch launisch verdrehte Wendungen, durch mythologische Anspielungen, durch überladenen Bilderprunk und seltsame überraschende Vergleichungen auszeichnen sollte, und selbst ein Calderon blieb von dieser Manier nicht frei, wenn er sie auch viel geschmackvoller anwandte und gleich Shakespeare sich zur Freiheit und Schönheit der Kunst durchkämpfte. Lope de Vega trat dem Gongora von Anfang an entgegen; er lieh die gezierte Sprechweise seinen Stutzern und Pedanten, und ließ die lustige Person darüber spotten; ja er trieb die verhöhnende Ironie so weit daß er einen geckenhaften Alten in einem zärtlichen Brieflein seiner Dame schreiben läßt: „Mit der Liebe ist es wie mit der Krätze; ist sie schon ein Uebel, so ist sie doch unterhaltend, und ist sie auch eine Krankheit, so macht sie doch Vergnügen.“ Die Inseln in einem Strom heißen bei Gongora „laubige Parenthesen für seines Flusses Satz“; will er sagen daß man bei einfachen Landleuten nicht die Füße des Pfaues um seines Gefieders willen lobe, so schreibt er: „In ländlicher Hütte vergoldet nicht die Lüge die Füße der Hoffahrt, wenn diese die Sphäre ihres Schweifes aufrollt.“ Als er in einem Streitgedicht an Lope dem zurief er solle mit seinesgleichen nur wie eine Ente im castilianischen Sumpf unterducken, versetzte dieser:

> Dich nicht zu sehn als Ente tauch' ich unter,
> Kahlköpfiger Schwan, der du zu singen meinst
> Und doch nur bläsest durch die Hinterpforte!

Bei Calderon ist das Pistol eine metallene feuerspeiende, der Bach eine auf Blumen geiferspritzende Natter; Herodes nennt seinen Dolch einen stählernen Falken und setzt selbst erläuternd hinzu:

> Denn mit nicht geringem Recht nenn' ich Falk von Stahle diesen,
> Weil er, wenn ich ihn entfesselt lass' aus meiner Hand entfliegen,
> Mit der Beute zu ihr heimkehrt, ganz von Blut und Grauen triefend.

Statt zu sagen er sei durch den Fluß geritten sagt Guido zu Kaiser Karl:

> Durch die tiefen blauen Fluten mußt' ich dienen zum Piloten
> Dem belebten Schiff, an welchem Vordertheil die Stirn, die Kroppe
> Hintertheil, die Füße Ruder, die Steigbügel Seitenborde,
> Takelwerk die Mähnen, ich Segel war, vom Wind durchschnoben,
> Und der Schweif als Steuer lenkend hinten nach im Schaume wogte.

Das ist verzwickt geschmacklose Ueberladung, und selbst das ist müßige Schönrednerei, wenn es am Morgen der Schlacht heißt: Die Sonne, die aufgehend das Gefild smaragden finde, werde es untergehend rubinen erblicken. Aber daneben läßt uns der Dichter viele vorzügliche Gleichnisse bewundern.

Wenn Molière sich über die preciösen Damen lustig macht, welche die Romane erleben wollen, so läßt ihre gezierte Sprechart statt des Sessels die Gemächlichkeit der Unterhaltung heranrollen; zum Sitzen laden sie: Stillt die Sehnsucht des Lehnstuhls mit seinen Armen euch zu umfangen. Auch in England war es zu Elisabeth's Zeit Ton in der feinen Gesellschaft nicht blos mit Worten und Witzen zu spielen, sondern die Rede mit Vergleichungen auszuschmücken und zugleich durch Anklänge an mythologische Gegenstände mit Gelehrsamkeit zu verbrämen. Diese Sprache des wohlerzogenen Weltmanns ließ Lily seinen Euphues, den Gutgearteten, Wohlerzogenen, handhaben. Shakespeare selbst huldigte in Jugendwerken dem italienischen Geschmack, dessen taftne verzuckerte Phrasen er später verabschiedete. Sein Falstaff, der den König spielt, ahmt die höfische Weise nach indem er sie parodirt: „Soll die glorreiche Sonne des Himmels ein Schulschwänzer werden und Brombeeren naschen? Eine nicht aufzuwerfende Frage. Soll der Sohn Englands ein Dieb werden und Beutel schneiden? Eine wohl aufzuwerfende Frage. Denn wiewol die Kamille je mehr sie getreten wird um so schneller wächst, so wird doch die Jugend je mehr man sie verschwendet um so schneller abgenutzt.“ Und es läßt sich nicht leugnen daß selbst in Shakespeare's reifsten Werken die schöpferische Phantasie überquellend in Tropen schwelgt und an das Hyperbolische streift. Die Bilder strömen ihm zu, er braucht sie nicht zu suchen, und die Stimmung des Herzens oder der Außenwelt wird durch sie veranschaulicht; aber er überläßt sich ihrem Reiz, und vergißt und wir vergessen mit ihm daß

ein Knabe spricht, wenn Arthur von dem Eisen das ihn blenden soll, bemerkt: es würde die feurige Entrüstung in seinen Thränen auslöschen und sich nachher aus Gram in Rost verzehren, — und wenn er von der verglimmenden Kohle sagt: des Himmels Odem habe ihr den Geist ausgeblasen und Asche auf ihr reuig Haupt gestreut. So adelt das Genie auch die Uebertreibungen seiner Zeit zu ergreifender Schönheit. Aber ganz leer bleibt der Klingklang der Triller, wenn ein Pegnitzschäfer anhebt:

> Es fünken und flinken und blinken buntblumige Auen,
> Es schimmert und wimmert und glimmert frühperlenes Thauen.

Hoffmann von Hoffmannswaldau nahm mit der schwülstigen süßlichen Redeweise auch die sinnliche Lüsternheit und üppige Gemeinheit Marini's in die deutsche Sprache herüber. Er läßt seinen brünstigen Geist auf der Venusau weiden und Opfer bringen, und spricht in lauter schlüpfrigen Zweideutigkeiten. Ihn übertrifft aber noch Lohenstein's Bombast und buhlerische Schamlosigkeit. Verleumdungsberg, Hochmuthspinne, Langmuthsöl sind ihm geläufige Verkörperungen des Unsinnlichen. Selbst Gryphius, ein echter Dichter, läßt uns die schwefellichte Brunst der donnerharten Flammen riechen, während David Schirmer, der sächsische Hofpoet, das besüßte Knallen der Küsse schmeckt. Hoffmann von Hoffmannswaldau vergleicht sich, wenn er auf dem Schose seiner Geliebten als Balsam zerfließen möchte, der Sonne die durch das Sternbild der Jungfrau geht, aber dabei keinen Kuß kriegt wie er; auf der schneegebirgten Engelsbrust seiner Geliebten möchte er immerdar verparadiest leben, in ihnen ist der Leim versteckt der alle Dinge, der Himmel und Erde verbindet. Die verständige Nüchternheit, die salonfähige Rhetorik des französischen Stils war da eine heilsame Reaction, ein nothwendiger Durchgang zu reinerer Vermählung von Natur und Kunst.

Die bildende Kunst der Niederländer. Rubens und Rembrandt. Genre- und Landschaftsmalerei.

Früher als im übrigen Deutschland war in den westlichen Niederlanden der Kampf um politische und religiöse Freiheit gekämpft und ein Abschluß der Bewegung gefunden worden, „nach dem Rechte der Natur“ hatte die Utrechter Union Philipp II. den Gehorsam gekündigt und die Selbständigkeit errungen; während nachher der Dreißigjährige Krieg unser Vaterland durchtobte, sein Boden der Tummelplatz fremder Heere war und die Kraft des Volks verblutete, die Nation verarmte, konnten Flanderns und Hollands Städte sich eines Aufschwungs erfreuen, den vornehmlich der Seehandel begünstigte. So ist es denn in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts theils die Nachahmung der Italiener, theils die Arbeit oder der Einfluß der Niederländer was uns vornehmlich in Süddeutschland begegnet. Der Wahrheitssinn, der uns vor allem bei Dürer und Holbein ergreift, wird indeß nicht zur Schönheit durchgebildet, sondern er tritt zurück hinter den äußerlich eleganten und geschmackvollen, aber innerlich nicht von Empfindung und Phantasie hervorgebrachten Formen und Bewegungen, in denen man hier das anmuthig Leichte, dort das contrastvolle Kühne anstrebte, je nachdem man der Fahne Rafael's oder Michel Angelo's folgte. Der Niederländer Hubert Gerhard gegen Ende des Jahrhunderts leitete die Herstellung des plastischen Schmucks der Michaeliskirche zu München und des Augustusbrunnens zu Augsburg, wo der Niederländer Adrian de Vries im Hercules- und Mercursbrunnen mit ihm wetteifert. Der Niederländer Peter de Witte, italienisch Candido genannt, (1548—1628) entfaltete als Baumeister, Plastiker und Maler für Kurfürst Maximilian I. in München eine glänzende Thätigkeit, die eine frische Naturkraft mit der Ueberlieferung der Renaissance vereint und auf Hans Krumpner einwirkt; die Darstellung des Weltlichen, wie die geharnischten Standartenträger am Grabdenkmal Ludwig's des Baiern, oder die Gottheiten der Elemente und der bairischen Flüsse gelingen auf erfreulichere Weise als die religiösen Werke. Doch erquickt uns am Fuß der Mariensäule ein frisch bewegtes Leben. Der Zug zur Natur, der in Rubens bald so überwältigend durchbrach, in

der Genremalerei so köstliche Frucht brachte, trat in den Kindergruppen von Franz du Quesnoy und in den Gestalten Arthur Quellin's bereits hervor, und Blömaert wie Peter Breughel der Aeltere, Lustige, zeigten schon die erwachende Freude an dem menschlichen Leben in den untern Kreisen mit seinen derben und komischen Aeußerungen, während freilich Floris, Octavius van Veen und Andere sich in lebloser Kunstfertigkeit gefielen, während Johann Rottenhammer von München sich nach Tintoretto bildete, Goltzius aber den Eklekticismus mit einem seltenen Talent der Anempfindung so übte daß er eine Verkündigung wie Rafael, eine Beschneidung wie Dürer, eine Anbetung der Hirten wie Bassano und eine Anbetung Christi durch die drei Könige wie Lucas von Leyden componirte und in Kupfer stach, daneben aber in seiner eigenen Weise ganz die unwahre Manier der Barockzeit abspiegelte. Am erquicklichsten war damals das Kunsthandwerk der Tischler und Hafner, der Gold- und Silberschmiede, die jenen von der Renaissance gewonnenen Reichthum schöner Formen auf Geräth und Geschmeide übertrugen; auch ist die bunte Ueberfülle, die der Mode gefiel, am erträglichsten bei Schaustücken die auf den Prunk berechnet sind, wie bei Jamnitzer's Pokalen und Baumgartner's Schränken. Freilich hat sich die Kunst damit von der Kirche wie vom Volksboden gelöst und ist ein Luxus der Fürsten und Vornehmen geworden.

Da empfing sie einen neuen volksthümlichen Aufschwung in den Niederlanden durch den Genius eines Mannes der in sich reich und mächtig genug war um die persönliche wie die nationale Eigenthümlichkeit zu bewahren und doch alles aufzunehmen was ihm Italien Zusagendes und Förderndes bot, sodaß sich in ihm der Geist einer neuen Zeit ausprägt und der Kunst neue Stoffgebiete gewinnt. Peter Paul Rubens (1577—1640) ward zu Siegen geboren, zu Köln erzogen; dahin hatte sich sein Vater wegen protestantischer Gesinnung aus den Niederlanden gewandt, wo sein deutscher Großvater unter Karl V. eine Heimat und ansehnliche Stellung erhalten hatte. Freier Sinn, unabhängiger Wohlstand, classische und weltmännisch feine Bildung beglückten nach einer bedrängten Kindheit den Jüngling, der seine Künstlerlehrjahre bei Niederländern durchmachte, dann aber auf der Wanderschaft in Italien den Venetianern und ihrer Farbenpracht, den Naturalisten und ihrem Streben nach voller Lebenswahrheit huldigte, und als Meister nach Antwerpen zurückkehrte. Flandern

hatte sich gegen die kirchliche und weltliche Tyrannei der Spanier gleich den nördlichen Provinzen erhoben: diese eroberten sich die Reformation und die staatliche Unabhängigkeit, und gewannen eine nationale Kunst; die südlichen Provinzen aber wurden dem Katholicismus erhalten, und so zeigt auch die Schule von Brabant diesen Zusammenhang mit dem romanischen Wesen durch ihren Anschluß an die italienische Ueberlieferung, aus welcher indeß sich durch die heimische Kraft eine neue freudige Blüte entfaltete. Hatte der heimische Zug nach Lebenswahrheit die van Eycks dazu geführt die überirdische Welt des Glaubens und die Gestalten der religiösen Verehrung mit scharf bestimmter Realität auszustatten und die irdische Persönlichkeit in ein ideales Gottesreich und seine Feierlichkeit einzugliedern, wie Dante in der Poesie gethan, so erfaßte Rubens das Heilige nicht blos nach seiner menschlichen Seite, sondern das Weltwirkliche um seiner selbst willen in seiner ganzen Breite und Fülle, in seiner sinnlichen Kraft und Lust, in der vollsten Freiheit seiner Bewegung im Drang und Feuer der That, und erwies sich gerade hierdurch als Zeigenosse des Dramatikers Shakespeare; gleich diesem läßt er uns in eine Zeit hineinblicken in welcher das geistige Ringen zweier Weltalter zum Schlachtkampf geführt hatte, zur energievollsten Aeußerung durchgebrochen war. Statt des ruhig heitern Lebensgenusses, wie die Venetianer und Ariost ihn lieben, ergreift er mit dem Briten die Höhenpunkte der Action, in welchen die Innerlichkeit der Empfindung handelnd hervortritt, in kühnen Motiven das Augenblickliche sich geltend macht, die leidenschaftliche Erregung der Charaktere in ihrem Zusammentreffen einen minder gebundenen Rhythmus der Linien in der Composition bedingt. Er schöpft allerdings nicht aus der Tiefe des Gedankens und sein Affect quillt nicht aus den innersten Gründen des Geistes wie bei Shakespeare, der sich hier dem Michel Angelo vergleicht, der aber um der Wahrheit des menschlichen Daseins in der Mannichfaltigkeit der Charaktere und ihrer bezeichnenden Aeußerungen nachzukommen die ruhig klare plastische Schönheit der Antike ebenso opfert, wie Rubens nur in der Natur seine Meisterin und sein Vorbild erkennt und die idealen Formen der Italiener mit den gröbern oder überschwellenden seiner Niederländer und Niederländerinnen vertauscht, sodaß manchmal das Plumpe, Gemeine, fleischlich Ueppige sich einstellt. Aber die höhere Weihe und Freudigkeit, wodurch er sich über dasselbe erhebt, liegt in dem Zauber des Colorits, in der leuchtenden Kraft

und dem Wohlklang der Farben, in der Poesie der Stimmung, deren er wie Shakespeare Meister ist. „Mischt dieser Nordländer Blut unter seine Farben?“ fragte Guido Reni, als er das erste Bild von Rubens sah. In der Farbe hatte dieser sich zu Venedig nach Paul von Verona, in der Composition zu Mantua nach Giulio Romano gebildet, der ja das Mittelglied zwischen ihm und Rafael ist; Rom zeigte ihm den Wettkampf der Manieristen, Naturalisten und Eklektiker; aber er bewahrte den Kern seiner Natur, und ward im Vaterlande das Haupt einer neuen nationalen Kunst. Vielfach an Fürstenhöfe gezogen, ja mit diplomatischen Sendungen betraut um den Druck zu erleichtern der auf seiner Heimat lastete ohne den Geist dämpfen zu können, behauptete er doch seine künstlerische Freiheit, und lebte selbst wie ein Fürst in Antwerpen, nach der Tagesarbeit der glänzende Mittelpunkt frohmüthiger Abendgeselligkeit, von kostbaren Kunstsammlungen umgeben, durch seinen Briefwechsel mit den bedeutendsten Gelehrten und Staatsmännern allseitig angeregt und in den Weltverkehr einwirkend. Als ihm der Alchemist Brendel das Geheimniß Gold zu machen verkaufen wollte, sprach er: Ich besitze es längst in meinem Pinsel und meinen Farben. Zahlreiche Schüler arbeiteten mit ihm und führten unter seiner Leitung viele seiner Entwürfe aus, und wenn wir seine Meisterwerke betrachten, so sehen wir wie bei ihm schon die Entfaltung der Kunst auf alle Stoffgebiete im Keime vorhanden ist, so gewinnt es den Anschein als habe er den Malern der kirchlichen und weltlichen Geschichte, des Genre im Salon und in der Kneipe, des Bildnisses, der Thier- und Blumenstücke wie der Architektur und Landschaft die Bahn eröffnen, die Ziele setzen wollen. In ihm hat die künstlerische Subjectivität von allen Kunstmitteln der Malerei Besitz genommen um nun nach selbstherrlichem Wohlgefallen alle Stoffe zu erfassen und in Farben darstellend zu gestalten.

Mir die liebsten von Rubens' Werken sind diejenigen welche er bald nach seiner Rückkehr aus Italien malte, sowol weil er die Ausführung derselben noch selbst vollendete, als weil der Nachklang der classischen Anschauungen veredelnd auf seine Formen einwirkte. Dahin gehört aus dem Kreise der religiösen Bilder sein Meisterwerk im Dom zu Antwerpen, die Kreuzabnahme, eine dramatisch bewegte und doch der Würde des Moments gemäß zu feierlicher Haltung beruhigte Composition, die Aeußerung

der körperlichen Thätigkeit in Gleichgewicht mit der Seelenempfindung, der Leichnam Jesu klar und mild in Linien und Farben der Mittelpunkt des wohlgeordneten Ganzen. Dahin gehört ferner die Madonna mit dem vor ihr knienden Ildefonso, innig im Ausdruck, voll Adel und Anmuth, der Heilige und die himmlische Erscheinung in mildem Lichtglanz trefflich abgestuft und unterschieden von den zur Seite stehenden realistisch behandelten Porträtfiguren. Ueberhaupt ist Rubens mit seinen religiösen Bildern dann glücklich, wenn der Stoff von der Art ist daß er ihn durch seine auf die Lebenswirklichkeit gerichtete Behandlung uns menschlich nahebringt, wie in Darstellungen der heiligen Familie, unter welchen die Rückkehr aus Aegypten herrlich und lieblich zugleich uns anspricht. Die Anbetung der Könige zeigt dagegen die Richtung der katholischen Kirche auf Pomp und sinnliche Pracht, Wunderlegenden erscheinen wie bestaunte Kunststücke natürlicher Magie, und die allegorische Dogmatik läßt uns kalt, während das Henkermäßige der Martyrien uns abstößt, wenn das Gräßliche an die Stelle des Tragischen tritt. Auf dem großen Jüngsten Gericht überwiegt das Materielle der Erscheinung den geistigen Ausdruck; aber meisterhaft ist ein Sturz der Verdammten in kleinerm Maßstab, an Kühnheit der Bewegung mit Michel Angelo wetteifernd. Dem Maler ist überhaupt das Auge aufgethan für das Charakteristische wie für die Reize des äußern Lebens, der Gegenwart; dafür stehen auch die Gestalten der Vorzeit oder der Mythe vor seiner Phantasie nicht sowol wie sie im Bewußtsein der Menschheit ein ideales Dasein haben, sondern in der sinnlichen Weise der unmittelbaren Realität, Mars und Venus wie Ritter und Hofdame, Simson oder Decius Mus wie Flamänder voll riesig strotzender Körperkraft oder im Ernste der Todesweihe fürs Vaterland. Im Feuer der Action und in der Kühnheit der Bewegung vordringender oder stürzender Gestalten erreicht die Amazonenschlacht das Höchste, und bewahrt doch das Maß das Leonardo da Vinci's und Tizian's Vorbild gaben. Eine ähnlich gesteigerte Lebensthätigkeit der Thiere zeigen die mit Recht berühmten Löwenjagden. Ein bewundernswerther Gegensatz dazu sind dann wieder seine harmlos freudigen Kindergruppen mit Blumen und Früchten, so farbenblühend wie rein empfunden. Bildnisse verschmelzen die frische Auffassung des Aeußern mit der Darstellung des Innern, man sieht sogleich den ganzen Menschen in voller Lebensfähigkeit. Solche Porträts vereinigt Rubens im

Leben der Maria von Medicis zu historischen Gruppen mit mythologischen Gestalten, ähnlich wie das Camoens in seinem epischen Gedichte gethan; und Farbengedichte voll berauschender Macht sind auch diese pomphaft höfischen Bilder. Der Liebesgarten zeigt uns den Verkehr der feinen eleganten Gesellschaft, die Bauernkirmeß das Volk in seiner derblustigen Ausgelassenheit, die hier weit minder anstößig ist als wenn das sinnlich Sündige in mythologischen oder biblischen Scenen frech und lüstern hervorbricht. Endlich nimmt Rubens die Natur nicht blos zum Hintergrunde der Menschenwelt, sondern ergreift sie selbständig in Landschaften, wo ihn ebenso die saftstrotzende Fülle wie die Bewegung in Sturm und Gewitter anzieht, und der Zauber der Beleuchtung noch energischer als die mythologische Staffage die Stimmung verdeutlicht und erhöht.

Unter Rubens' Einfluß malten Zegers und Crayer religiöse Bilder, der erste durch ein Streben nach Idealität, der andere durch Milde und Ruhe ersetzend was ihnen an ursprünglicher Schöpferkraft neben ihm abging. Als Thiermaler kam ihm Snyders nah, als Landschafter Lucas van Uden; auf vielen Bildern des Meisters ist das Wild von jenem, die Naturumgebung von diesem ausgeführt. Jordaens von Antwerpen malte mit lustiger Derbheit Späße aus dem Volksleben, z. B. das Bohnenkönigthum. Zu selbständiger Meisterschaft wuchs Anton van Dyck (1599—1641) empor. Aus der Werkstatt von Rubens ging er nach Italien, und das Studium vornehmlich Tizian's läuterte seinen angeborenen Schönheitssinn und führte ihn zur Freude an edeln Formen ohne die naturwahre Erscheinung zu vernachlässigen. Er fand eine glänzende Stellung am Hofe Karl's I. von England. Neben dem Dramatiker Rubens ist er der Lyriker, der das innere stillere Sein der in ihr Weh oder ihre Wonne versenkten Seele, der das in sich gesammelte und verhaltene Wesen des Charakters ausprägt, wiewol auch er bei dem Ausdruck der gesteigerten Empfindung die damalige Höhe der Schauspielkunst und die Gewöhnung des Auges an theatralische Stellung und Bewegung nicht verkennen läßt. So beschränkt er sich denn nach seiner Begabung im religiösen Gebiet der Stoffe auf die Darstellung des Familienglücks in seinen heiligen Familien, auf die Veranschaulichung wie die geistige Größe und Erhebung über das körperliche Leiden im kreuztragenden oder gekreuzigten Christus siegreich hervorstrahlt, oder auf die Elegie der Todtenklage um seinen Leichnam, und die

ernsten tiefen Töne des Colorits wie die schwungvollen gewählten Linien wirken stimmungsvoll zu feierlicher Rührung zusammen. Im Gebiete des Weltlichen ist er einer der ersten Bildnißmaler aller Zeiten und Völker. Kindliche Unbefangenheit, weiblicher Reiz gelingt ihm vortrefflich, vor allem aber die psychologische Charakteristik weltmännischer Klugheit und Vornehmheit, die in ruhig eleganter Haltung jede heftigere Regung bemeistert und ihr Denken und Wollen mehr errathen läßt als preisgibt. Durch van Dyck's Porträts stehen Karl Stuart und seine Cavaliere mit vollster Anschaulichkeit in der Geschichte da, und viele seiner ganz individuellen Bildnisse lassen uns zugleich das allgemeine Wesen der damaligen Staatskunst und ihres aristokratischen Diplomatenthums erkennen.

Dagegen sagt Oldenbarneveld von seinem Volke: „Die Staatskunst in Holland ist kein Geheimniß Weniger, kein Vorrecht Einzelner. Wir verhandeln alle Geheimnisse bei offenen Thüren, und gewähren auch der geringsten Stadt politische Vertreter und eine unmittelbare Theilnahme an den Entscheidungen über die Schicksale des Vaterlandes." David Heinsius hatte den Spaniern zugerufen:

> Nehmt uns das Land darauf wir leben,
> Wir werden ohne Furcht uns auf die See begeben:
> Da wo nur ihr nicht seid ist unser Vaterland!

Durch Anspannung aller Kräfte hatte das Volk in langem Kampf zu Land und Meer seine religiöse und politische Freiheit erobert, das spanische Joch abgeworfen, Macht und Reichthum durch den Welthandel gewonnen. Ja der Boden der Heimat selber war eine Schöpfung der Bewohner, die ihn durch Dämme gegen die Fluten des Oceans schirmten, durch Kanäle zugänglich und fruchtbar machten. Und während im Kampf mit den Wellen die Männer wetterfest wurden, und das Meer den Geist von der Scholle löste und ins Weite lockte, trieb der häusliche Sinn, die Familienliebe des Germanen ebenso wie der nebelige Herbsthimmel oder der düstere Winter die Menschen in ihre Stube, die sie sich nun behaglich einrichteten, um in einer reinlichen Existenz die Frucht der Arbeit zu genießen, des gesicherten Wohlstandes froh zu werden. Die Phantasie der Holländer hat keine hohen Ideale geschaffen, ja nicht einmal die Gipfelpunkte der eigenen Geschichte ergriffen um sie in ihrer Bedeutung für die Menschheit darzu-

stellen und im Lichte der Poesie glänzen zu lassen; aber sie hat das reale tägliche Leben nach seiner ganzen Tüchtigkeit und innersten Kernhaftigkeit aufgefaßt, oder in seiner traulichen Heimlichkeit belauscht, und mit feinem Tiefblick den Werth und Segen aufgeschlossen der auch in dem scheinbar Geringfügigen und Gewöhnlichen liegt. England und Holland bilden in ihrer Stammesverwandtschaft einen scharfen Gegensatz und eine glückliche Ergänzung. Dort wird Shakespeare der Dichter der Weltgeschichte, der Meister des sittlichen Ideals im Drama; hier bleibt Vondel in der Nachahmung der Alten, Cats in einer nüchternen Abspiegelung des prosaischen Daseins befangen; Vondel hat schwungvolle Gedanken, echte Gefühle, aber mehr in Monologen und antikisirenden Chören als in der dramatischen Action. Doch dafür ist in England auch kein Rembrandt, Jan Steen, Teniers und Terburg erschienen. Und sie wetteifern mit Shakespeare wenigstens nach der Seite der individuellen Charakteristik, der naturwahren Darstellung unmittelbarer Wirklichkeit, und werfen auf diese gleich ihm einen Schimmer der Verklärung durch eine poetische Stimmung und Beleuchtung wie durch den Humor. Beachtenswerth ist immerhin daß die Rhetorenzünfte, Rederijker-Kammern, die sich in holländischen Städten aufgethan, mit patriotischem Sinn sich darauf richteten durch dramatische Aufführungen religiös-politischen Freimuth unter dem Volk zu nähren, sodaß Alba sie verbot; aber im Freiheitskampf und nach demselben setzten sie ihre Thätigkeit fort. Die Jahrmarkts- und Kirmeßpossen suchten sie für ihre Zwecke auszubilden, und so gab das kunstlosere Lustspiel seine derben Späße, seine possenhaften Scenen neben den schulmäßigen Nachahmungen der Antike zum Besten und gemahnt uns wieder an die volksthümliche Freudigkeit der Genrebilder.

Die holländische Malerei ist eine Kunst der Lebenswirklichkeit im vollsten Sinne des Worts. Die reformirte Kirche will keine Bilder, da solche die Christenheit zu abergläubischem Bilderdienst verführt hatten; damit werden die kirchlichen Stilüberlieferungen und Typen aufgegeben, und wo der Maler biblische Stoffe behandelt da thut er es mit dem freien Sinne, der selber in der Schrift forscht, und die Gegenstände nicht nach dogmatischen Reflexionen, sondern nach ihrem Eindruck auf das Gemüth, nach ihrem psychologischen Ausdruck, nach ihrer sittlichen Bedeutung wählt und ausprägt; nicht wie eine vergangene fremde Begebenheit, wie eine gegenwärtige Wirklichkeit sollen sie erscheinen, und

werden daher in das Gewand der Zeit gekleidet. Die Kunst ward aber dem öffentlichen Leben nicht entzogen; statt der Kirchen wurden die Stadthäuser, die Rathhaussäle und Gildenstuben mit Bildern geschmückt. Da lassen sich die Rathsherren, die Schützenmeister, die Zunftmeister porträtiren; und das geschieht mit solcher Energie daß wir in ihren Zügen, ihrer Haltung die Männer erkennen die ihre Waffe nicht blos zum Spiel, sondern auch im Kampf fürs Vaterland geführt, die nicht blos die Wohlfahrt ihres Hauses, sondern auch ihrer Stadt im Herzen tragen und im Rath besprechen. Der dramatische Zug der Zeit läßt solche Porträts nicht müßig nebeneinanderstehen, sondern sie erscheinen in bewegter erregter Gruppe; sie sind ganz bei der Sache mit Leib und Seele, und was der Maler darstellen kann, nicht das ganz besondere Ereigniß, sondern die Stimmungen der Charaktere, der Ausdruck des Gemüths bei der ernsten That, bei dem Kampf der Meinungen, bei der gesteigerten Festlust, das kommt zu ergreifender Veranschaulichung. Aber nicht blos in diesen sogenannten Regentenstücken spiegelt sich die Geschichte; auch den Jubel der springenden und trinkenden Männer und Weiber werden wir erst recht verstehen wenn wir einen damaligen Rundgesang der Bauern im Sinne haben:

Weshalb wir fröhlich singen
Und springen in die Rund?
Der Wolf der liegt gebunden,
Der Schafstall offen ist.
Wir haben nun im Land
Nicht Zwang noch Tyrannei,
Nicht Bosheit oder Schand
Zu fürchten: wir sind frei!

Und als dann zu Münster und Osnabrück der Friede für Europa geschlossen ist, da feiern nicht blos holländische Meister in zahlreichen Bildern diesen Staatsact oder die Festschmäuse daheim, sondern während Deutschland aus tausend Wunden blutet und lange für die Noth des Tages zu sorgen hat, zeigen sie uns das genügsame Frohgefühl der niedern, den behaglichen Wohlstand der höhern Stände, wenn sie das Privatleben schildern, wenn sie Geräth und Kleidung, wenn sie Speise und Trank der Menschen, diese saftigen Früchte, diesen köstlichen Hummer, den im Römer perlenden Wein und diese duftigen Blumen mit der liebevollsten Sorgfalt wiedergeben und dadurch die Virtuosität des

Machens in der Malerei zur Vollendung bringen. Und wenn sie die Thiere im Wald und auf der Weide, wenn sie das Meer mit seinen schäumenden Wogen und die Landschaft mit Flur und Wald, die Straßen der Stadt und das Innere der Kirche in den Kreis ihrer Darstellung ziehen, so haben sie der Kunst erst das ganze Gebiet der Stoffe erobert, und gezeigt daß nichts klein ist für den Sinn der es recht zu nehmen weiß. Auch im Genrebilde macht die psychologische Charakteristik, die sprechende Geberde, der Empfindungsausdruck die Figurengruppe zu einer Novellenscene; wir meinen die Herzensbeziehungen, die Geschicke der Figuren in ihren Mienen zu lesen, und wenn die Bauern an derben Späßen ihre Lust haben, die vornehmern Mädchen und ihre Verehrer beherzigen die Mahnung des Dichters Cats:

> Denkt daß man bei der Minnepein
> Nie sanft und zart genug kann sein;
> Denn Cupido so klein und nackt
> Wird wie ein Klotz nicht angepackt.

Und die Maler sind nicht so philisterhaft, so kleinbürgerlich nüchtern im großblumigen Schlafrock wie dieser Dichter, der sich in der Kirche in ein schönes Mädchen verliebt, ihr Herz gewinnt, aber von einem Freunde hört daß ihr Vater an der Börse verachtet sei, weil er Bankrott gemacht. Da schließt der Liebhaber:

> Ich war ihr sehr geneigt, mir däucht' es sei gelegen
> Für mich in ihrer Hand ein übergroßer Segen;
> Für sie hätt' ich gewiß und ohne große Noth
> Mit freudigem Gemüth gegeben mir den Tod;
> Doch seht, das Unglück das den Vater überkommen
> Hat plötzlich alle Lieb von mir hinweggenommen.

In der Harmonie der Farben, im Zauber des Helldunkels wissen die Maler den Duft einer dichterischen Stimmung über das Bild auszubreiten. Und so zeigt die holländische Malerei im Vergleich zu der Glanzzeit Italiens statt des großen monumentalen Zuges epischer Poesie dieselbe Richtung und Wendung des Geistes die zum Roman und zur Novelle führte; sie gibt Bilder der Sitte, des häuslichen Lebens, der Privatgeschicke mit feiner psychologischer Charakteristik und unübertrefflicher Genauigkeit des Details, statt der sagenschöpferischen Phantasie zu folgen und die Geschichte in Idealgestalten verklärt abzuspiegeln.

Wir gedenken zunächst des trefflichen Bartholomäus van der Helst, der zeitgenössische Porträts im Ausdruck einer erhöhten Stimmung und in lebendiger Gruppirung zu Geschichtsbildern verwerthete, wie seine Preisrichter der Schützengilde von Amsterdam, sein Gastmahl der Bürgerwehr zur Feier des Westfälischen Friedens bezeugen mögen. Theodor de Keyser, Cornelis Jansen van Keulen, Franz Hals wirkten in verwandtem Sinne. Vom Einzelbildniß geht Franz Hals zu den Regenten- und Schützenstücken, welche die Männer in ernstem Rath, in heiterer Festlust vereinigen und die Tüchtigkeit der Befreiungskämpfer erkennen lassen. Und wie er hier den selbstbewußten Geist, die leidenschaftliche Willensenergie der besten seiner Zeitgenossen schildert, so das derbe kerngesunde Volk mit keckem Humor in seinen singenden Buben und Musikanten, Spielern und Kneipgesellen, wo auch die lose Dirne nicht fehlt noch die wüste Hille Bobbe, die Matrosenmutter von Harlem. Aus Franz Hals wuchsen die Genremaler hervor, die wie sein Bruder Dirk Hals die ausgelassene Soldateska, die wilde Jugend malen, oder in ruhigern feinern Gesellschaftsbildern die vornehme, die ehrbar bürgerliche Welt; bis zu Terburg und Jan Steen hin haben sie von ihm gelernt. Das echte Lachen frischer Lebenslust ist keinem besser wie ihm gelungen. Der genialste Meister aber ist Rembrandt Harmentz (1606—69), der mit seinem Vornamen wie so viele Italiener in der Kunstgeschichte genannt wird. Er war früh ein angesehener Künstler, und von der seligen Zeit seiner jugendlichen Ehe gibt er uns selbst das entzückende Bild wie er seine Frau auf dem Schos hat und das Weinglas emporhält. Nach ihrem Tod verdüsterte sich sein Geschick, sowie sich über die klaren Farben ein bräunlich dunkler Ton lagert und der Schatten seines Helldunkels das Licht zu verschlingen droht. Seine Kunstliebe hatte aus dem Maler auch einen Kenner und Sammler von Kunstwerken, Geräthen, Waffen gemacht, er war dadurch in Schulden gerathen und mußte erdulden daß ihm seine Schätze versteigert wurden. Aber er richtete aus der Noth des Lebens an seinem Genius sich siegreich auf. Auch ihm galt es vor allem um Naturwahrheit. Er verschmähte darum selbst die ordinären Formen nicht, und behandelte die biblischen Erzählungen zunächst mit Rücksicht auf die nothwendige Realität der Erscheinung. Die orientalische Physiognomie und Gewandung gibt seinen Patriarchen, Aposteln, Pharisäern jene uns überraschende Mischung von unmittelbarer Wirklichkeit mit einem

phantastischen Elemente. Wenn er Luna und Endymion vorführt, oder den Ganymed wie einen lümmelhaften Hirtenbuben auffaßt, der vor Angst heult und sein Wasser laufen läßt, da der Adler ihn emporträgt, so liegt darin etwas von dem ironischen Uebermuth mit welchem Shakespeare in Troilus und Cressida die antike Mythe gleichfalls wie eine gemeine Thatsache behandelt. Aber es ist nicht zu viel gesagt, wenn Springer, der den Zusammenhang der holländischen Kunst mit Land und Geschichte nach Hegel's Vorgang liebevoll einsichtig erörtert hat, von Rembrandt behauptet daß er durch sein Colorit ebenso idealistisch wirke wie die großen Italiener durch ihren vollendeten Formensinn: er dachte in Farben, und wie jene durch den symmetrischen Aufbau der Linien groß sind, so gruppirt er Farbenmassen, und bringt durch die Harmonie ihrer Töne Klarheit und Einheit in die Composition. Und es ist nicht allein die Kunst bewundernswerth wie er jede Farbe durch ihre Umgebung dämpft oder kräftigt, die Reflexe ineinanderspielen läßt, leuchtende Köpfe vom dunkeln Hintergrunde abhebt und wieder durch den Hut beschattet, oder neben den glänzend erhellten Stellen die Gestalten in eine Dämmerung hüllt aus der sie doch wieder bei näherer Betrachtung ausdrucksvoll und farbig auftauchen; — es kommt das Innerliche hinzu, daß er die heimlichen Reize des nordischen Hauses, des traulichen innern Raumes empfunden hat, der gegen die Außenwelt abgeschlossen durch ein Fenster in abgestufter Weise erleuchtet wird; ja von seinem Gemüth aus ergießt sich jener märchenhafte traumartige Reiz in der Magie des Helldunkels über seine Werke. Wie ein echter lyrischer Dichter weiß er das noch Unausgesprochene, ja Unsagbare der Stimmung aus dem Tone des Ganzen und aus leisen Andeutungen ahnen zu lassen. Selbst wo er ohne Farbe nur durch Licht und Schatten wirkt, wie bei seinen Radirungen, klingt jener phantastische Zug deutscher Kunst, den wir in Dürer's Formen sahen, in Rembrandt's Tönen nach. Wie bei seiner Kreuzabnahme der edel gezeichnete Leib Jesu sich noch licht aus der Finsterniß hebt, die bereits die Erde bedeckt, wie bei seiner Darstellung im Tempel auf das Kind und die Mutter von oben ein Sonnenstrahl in die dämmernde Halle fällt, das ist das nordische Gegenbild zu Correggio's südlich hellern Farbenwundern.

Nicht für Kirchen, sondern für die Familienstube malte Rembrandt die Hauptscenen aus dem Leben Jesu in kleinem, alttestamentliche Gegenstände auch in größerm Maßstabe. In der Neigung zu

solchen folgt er dem protestantischen Zuge der Zeit. Jakob's Segen und die Geschichte des Tobias bilden milde Contraste zu dem die Gesetztafeln zerschmetternden Moses oder den Simsonbildern, wo der frohmüthige Recke wol einmal beim Festgelag sitzt, aber auch im wildem Trotz auf seine Stärke und in seinem Untergang so erschütternd und überwältigend wie eine dämonische Heldengestalt Shakespeare's dasteht; hat doch auch schon Schlegel den Othello einen tragischen Rembrandt genannt.

Rembrandt's Porträts, deren er viele mit sicherer Hand in seinem freien geistreich breiten Vortrag malte, zeigen in früherer Zeit blühendere frischere Farben voll klarer Wärme; später wird der bräumliche Ton vorherrschend, wie ihn nicht der Tag, sondern ein gelbliches Lampenlicht auf die Dinge wirft; der eigenthümliche *Stil* wird zur Manier. Hat man doch um des kecken Lichterspiels willen den festlichen Auszug der amsterdamer Schützengilde in ihrer strammen Thatlust zu einer Nachtwache machen wollen. Auch in den Landschaften zeigt uns Rembrandt den Boden, die Stämme des Waldes in bräunlicher Dämmerung, während das Abendlicht aus den Zweigen hervorglänzt, oder er läßt einzelne Sonnenstrahlen durch die Wetterwolken blitzen und im Wasser widerglänzen, während die Gegend rings im tiefen Schatten liegt, und wir meinen wiederum in den tief geheimen Grund der Künstlerseele selbst zu blicken, wo aus dem Schmerz der Welt die Sehnsucht nach Licht und Freiheit und damit diese selbst geboren werden.

Gerbrandt van den Eckhout, Govart Flink, Ferdinand Bol, Jan Victor gingen auf der Bahn Rembrandt's sowol was die Wahl der Stoffe als den Sinn für das Malerische und die Herrschaft über die Technik betrifft. Gerhard Honthorst von Utrecht vertauschte das in den geschlossenen Raum hereinfallende Licht des Tages mit dem Schein der Kerze und ward nach seinen Nachtstücken Gherardo delle notti genannt. Sein Schüler war der Frankfurter Sandrart, der sich dann in Italien weiter bildete, und zwar ohne Originalität und Phantasie, aber mit Geschick und Geschmack Kunst und Kunstschriftstellerei verband, wie das dann auch Gerhard von Lairesse gethan; ihre Schriften wurden die Lehrbücher der Kunstschulen. Der Kupferstecher Merian zeigt gesunde Naturauffassung und glückliche Verwerthung der großen Italiener. Doch die Wirklichkeit allegorisch oder mythologisch aufzuputzen forderte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die vornehme Welt unter dem Einfluß der höfischen

Scheinantike von Frankreich. So schreibt Kaiser Ferdinand III. an Sandrart das Programm eines Gemäldes: „Jupiter auf dem Adler sitzend am Boden, in der Rechten einen Oelzweig, in der Linken sein Fulmen haltend, und mit Lorbern gekrönt, — so mein Conterfait sein könnte. Aus dem Himmel die zwo verstorbenen Kaiserinnen als Juno und Ceres, die eine Reichthümer, die andere Fruchtbarkeit ihm offerirend. Die Königin aus Spanien als Minerva, die Streitrüstung und Künste präsentirend. Bellona die jetzt regierende Kaiserin, die militärischen Instrumente ihm unter die Füße werfend. Erzherzog Leopold in Forma Martis, auch die Instrumenta bellica untergebend. Der römische König in Forma Apollinis mit den musikalischen Instrumenten. Mein kleiner Sohn in Forma Amoris, doch bekleidet, den Köcher und Bogen präsentirend." Dazu stimmte dann wenn Adrian van der Werff seine mark- und knochenlosen Götter- und Heldenfiguren malte wie wenn sie nicht von Fleisch, sondern von Elfenbein und zierlich glatt polirt wären. Das reizte wieder den Balthasar Denner aus Hamburg daß er alte Männer- und Weiberköpfe mit allen Warzen, Runzeln, Bartstoppeln und Härchen, Sprüngen und Linien der Haut ausführte. Durch die sichere Plastik und den Ausdruck des Ganzen wird die Künstelei wieder zur Kunst. — Wir wenden uns von diesen Ausläufern Rembrandt's zurück zu den niederländischen Genremalern.

Schon Peter Breughel der Aeltere (1520—69) hatte sich dem Studium des Volkslebens um seiner selbst willen zugekehrt und ward durch den Beinamen des Bauernbreughels von seinem Sohne, dem Höllenbreughel, unterschieden, der am liebsten die Verdammten in Flammen und Finsterniß durch Spukgestalten quälte und in abenteuerlichen Fratzen die Verkehrtheit der Sünde veranschaulichte. Aber erst in der Schule von Rubens und Rembrandt ward die volle Meisterschaft der Technik gewonnen und die alltägliche Wirklichkeit mit dem Wahrheitssinne, die Natur mit dem innigen Gefühl, das menschliche Thun und Treiben mit dem Humor aufgefaßt, der diese Klasse von Bildern zu einem durchaus bedeutsamen und hochwichtigen Ausdruck des deutschen Gemüths macht. Da werden nicht sowol einzelne große Männer oder Ereignisse dargestellt, sondern statt der besondern That die allgemeine Thätigkeitsweise, und statt des Helden das Volk in der Arbeit seines Berufs oder im Behagen seiner Erholung, wo auch der Arme in seiner Genügsamkeit zufrieden ist, ja es sich

auf seine Weise so wohl sein läßt daß ihn der König um dies sorglose Glück des Daseins beneiden könnte. Für diese kleinen Stoffe und Verhältnisse nimmt man auch den kleinen Maßstab, behandelt aber alles mit der liebevollen Sorgfalt welcher nichts klein ist, sodaß sie dadurch dem Beschauer wieder den Werth und Reiz des Unscheinbaren und Gewöhnlichen aufschließt. Und die Meister verstehen es Menschen und Dinge so gut zusammen zu componiren und durch den Rhythmus der Linien wie durch den harmonischen Ton der Farben und der stimmungsvollen Beleuchtung das Wohlgefühl der Vollendung hervorzurufen. Unter den Belgiern führt Teniers der Jüngere nach des Vaters Vorgang den Reigen. Da tanzen die Burschen und Mädchen um den Fiedler der ein ausgetrunkenes Faß bestiegen, da sitzen die Männer beim Krug, und stehen die Frauen am Herd, nicht durch Schönheit der Form oder Bewegung geadelt, aber voll harmloser Lebenslust und gesund an Leib und Seele; da sitzt der Alchemist unter seinen Tiegeln und bläst das Feuer an, das ihm zwar kein Gold in der Retorte schmilzt, aber mit seinem Scheine ihn selbst und sein Geräth zauberhaft beleuchtet; da ergeht sich der phantastische Sinn in der Hexenküche wie im Katzenconcert oder in den tausend bald verlockenden bald erschreckenden Spukgestalten die den heiligen Antonius in der Wüste umgaukeln. Mit Teniers wetteifern in Holland die Schüler von Fr. Hals, Adrian Brower und Adrian van Ostade (1610—85), letzterer zumal ein Meister des Helldunkels im geschlossenen Raum und eines Goldtons, der die ansprechend gezeichneten Gestalten verklärt. In Lübeck geboren suchte er gleich Netscher von Heidelberg und andern Deutschen für seine Kunst einen Heimatsboden im stammverwandten Holland. Wenn Brower den Lärm in der Schenke liebt und nach der Prügelei die Bauern unter den Händen des Wundarztes büßen läßt, so ist Ostade der Maler der Stillvergnügten; mit heiterm Lächeln sieht er das Spiel der Welt sich an und lehrt uns das Gleiche thun. Peter van Laar schilderte am liebsten die Bauern mit ihren Pferden auf dem Felde. Er lebte meist in Rom, die Italiener hießen ihn um seiner Misgestalt willen Bamboccio, und nannten danach die Genrebilder Bambocciaden. Unter ihnen und ihren Genossen behauptet Jan Steen, der lustige Schenkwirth von Delft, den ersten Rang durch seinen unerschöpflichen Humor und durch die psychologische Charakteristik (1626—70). Ergötzlich in der Erfindung, geschmackvoll in der Ausfüh-

rung, voll frischer Keckheit und doch maßhaltend ist er neben Rembrandt der genialste Künstler der Holländer. Er stellt sich selber als den Alchemisten dar, von dem die Frau und Kinder Brot verlangen, während er sie darauf hinweist wie er ja eben im Begriff ist den Stein der Weisen zu finden; er hat sich selber noch den Rest des besten Weines in den Römer gefüllt und trinkt ihn wehmüthig und doch glücklich aus, während die pfändenden Gerichtsdiener die Tische, Stühle und Geschirre mit Beschlag belegen. Die Vagabunden in der Dorfschenke wie die Kinder in der Schule und auf dem Spielplatze, die Bauern, die sich die ausgeleerten Krüge in trunkenem Uebermuth an die Köpfe schmeißen, und die vornehmen Herren und Damen, denen der Wein beim Austernfrühstück das Herz und die Zunge löst, sie alle weiß er mit gleicher Vorzüglichkeit darzustellen, und in Situationen zu bringen welche durch Mienen und Geberden das Innere lebendig aussprechen. In der jovialen Auffassung menschlicher Schwäche, in der geistreichen Verspottung falscher Größe und selbstgefälliger Sicherheit findet er innerhalb der Schule nicht seinesgleichen; ihm erscheint das menschliche Leben und Treiben wie eine Komödie, ein Mummenschanz; da man jenes nicht ändern kann, sich darüber nicht ärgern soll, so ist es am besten, darüber zu lachen, — sagen wir mit Springer; Burger sieht das Gegenbild des Malers in Molière, dessen Agnes, Klitandre, Scanarelle und Dandin wir in Jan Steen's Bildern freudig begrüßen. Aber es ist doch noch ein Ueberschuß von ungebundener Natur vorhanden, wie in Shakespeare's oder Lope's Lustspielen; auch Jan Steen bietet euch was ihr wollt und wie es euch gefällt, und will ihn ein kritischer Malvolio mit puritanisch sauertöpfischem Gesicht abkanzeln, so wird er mit dem Dichter antworten: Meinst du weil du tugendhaft bist, sollte es keine Torten oder keinen Wein mehr geben? — oder sich auf Doctor Luther berufen:

> Wer nicht Lust hat an einem blanken Schwert
> Und nicht Lust hat an einem stolzen Pferd
> Und nicht Lust hat an einem schmucken Weib
> Der hat kein Herz in seinem Leib!

Gerhard Terburg (1608—81) steht an der Spitze der Künstler welche durch sinnige Auffassung und geschmackvoll feine Durchbildung das Leben der höhern Stände, wo die Sitte den Ausbruch der Natur zurückhält und die innern Regungen der Seele mehr

ahnen läßt als ausspricht, zu einer anziehenden anmuthigen Novelle machen. So vortrefflich er Sammt und Seide, Waffen und Geräthe in harmonischem Silberton zu malen versteht, die Seele, die Empfindung seiner Gestalten bleibt die Hauptsache, während später bei Netscher die Personen um des Atlaskleides, des Pelzes willen da sind. Eins der größten Meisterstücke feinster Charakteristik und Durchbildung ist Terburg's Bild vom Friedenscongreß zu Münster, 70 Personen auf dem engen Raum von 2—3 Fuß, jede von eigenthümlichem Leben erfüllt, alle bedacht der Welt endlich die ersehnte Ruhe zu geben. Gabriel Metzu schildert gleich geistreich und warm in wenig Figuren die Damen und Herren der vornehmen Kreise wie den amsterdamer Gemüsemarkt; ein Zug des Schalkhaften, Schelmischen macht seine liebenswürdigen Mädchen noch reizender. Peter von Slingeland wetteifert in sauberer Zierlichkeit mit der Spitzenklöpplerin die er malt. Gerhard Dow spiegelt sein friedsames Gemüth in dem Mädchen das die Blumen begießt, in dem fleißigen Hausmütterchen, in dem Alten der sein Pfeifchen raucht, wie in seinem eigenen Bildniß, wo er die Geige spielt. Keiner ist sorgsamer für das Detail wie er; Tages- und Kerzenlicht behandelt er mit gleicher Virtuosität. Sein Schüler Franz von Mieris (1635—81) kommt ihm in der Wahrheit und Natürlichkeit der Auffassung gleich, und wenn er weniger miniaturmäßig ausführt, so erquickt er durch leichten Humor: „Der Kesselflicker betrachtet das schadhafte Geräth mit derselben wichtigen Kennermiene wie ein Kunstkritiker ein Bild, wie der Arzt das Wasser, und die Eigenthümerin sieht mit einer Sorge dem Urtheil entgegen als stünde der Lord-Oberrichter vor ihr.“ (E. Förster.)

Nachtstücke bei Kerzenbeleuchtung erkor sich Schalken zu seinem Gebiet, während Peter de Hooghe das Sonnenlicht in das dämmerige Zimmer hineinblitzen läßt, und im Wechselspiel von Glanz und Schatten ein Helldunkel hervorzaubert, das ein heimliches Behagen in der Seele weckt. Wenn das Mädchen in seiner Dachkammer einsam am Fensterlein den Brief des Geliebten liest, dann kommt auch der Sonnenstrahl wie ein hoffnungsreicher Liebesgruß der Schöpfung, wie ein traulicher Frühlingsbote zu ihr. Der diesem Meister nahe stehende Jan van der Meer von Delft glänzt durch die architektonische oder landschaftliche Umgebung seiner Figuren im hellen Sonnenlicht wie im Schattendunkel. Philipp Wouwermann (1620—48) führt

uns ins Freie. Da ziehen Herren und Damen hoch zu Roß auf die Jagd, da erhandeln die Soldaten ihre Pferde auf dem Markt, oder lassen sie vor der Schmiede beschlagen, um sich dann im Reitergefecht herumzutummeln, da wird am Strande gestritten, oder ein Dorf gestürmt, aber auch einmal in Frieden abgestiegen um selbst auf dem offenen Felde einer schmucken Dirne artig zu sein. Der Vortrag ist so leicht wie der bewegte Stoff es fordert, und zugleich doch alles sorgfältig durchgebildet. Die momentane Zufälligkeit, die individuellen Motive gehen mit der wohldurchdachten Anordnung so sehr Hand in Hand, daß wir die letztere nur im Wohlgefühl der künstlerischen Vollendung inne werden.

Spielt bei Wouwermann schon das Pferd eine große Rolle, so wandten andere Maler sich vornehmlich oder ausschließlich den Thieren zu. An ihrer Spitze steht Paul Potter (1625—54), der vornehmlich die Hausthiere auf der Weide oder im Verkehr mit Menschen darstellt, durch bestimmte Zeichnung und plastische Modellirung die Gestalt, durch malerische Behandlung Haare, Wolle, Horn mit bewunderswürdiger Naturtreue wiedergibt, zugleich aber auch die Empfindung der Thierseele im Ausdruck erfaßt und durch die Morgenfrische oder Sonnenwärme, in die das Ganze eingetaucht ist, uns erquickt. Der lebensgroße junge Stier in Harlem und der Meierhof mit der pissenden Kuh, figurenreich in kleinem Maßstabe, jetzt in Petersburg, sind weltberühmte Meisterwerke, denen sich andere Cabinetstücke würdig anschließen. Ein Cyklus von Bildern wie die Thiere vom Jäger verfolgt werden, dann ihn aber gebunden vor Gericht führen und mit dem Tode bestrafen, zeigt einen glücklichen Humor in der Gravität des Löwen, der sich mit dem Elefanten über das Urtheil beräth, während der Fuchs das Protokoll führt, wie in dem wilden Freudentanz des Stiers und Bären, des Ebers und Bocks beim Untergang ihres Feindes. Ist es doch dieselbe Ader echtester Naturpoesie, die in den Niederlanden die Thiersage im Reinecke Fuchs dichterisch zum Abschluß brachte (III, 2., 354) und jetzt in den Malern hervorsprudelt. Kommt auch Adrian van de Velde dem großen Vorgänger nicht gleich, so erfreut er doch durch Wärme des Gefühls in geschmackvoller Composition. Nikolas Berchem und Karel du Jardin wurden von der italienischen Natur so mächtig angezogen daß sie Rinder, Schafe, Hirten am liebsten in dortiger Landschaft und dortigem Costüm darstellten. Melchior Hondekoeter malte die

heimischen Hühnerhöfe mit ihren Hähnen, Pfauen, Tauben in Krieg und Frieden.

Wenn schon ein Gerhard Dow drei Tage lang an einem kleinen Besenstiel arbeitete, so machten einige Künstler sich die Darstellung des Geräths im Stillleben und in Frühstücksbildern die Malerei von Trank und Speise zur Lebensaufgabe. Vögel, Fische, Hummer, Baumfrüchte liegen auf Tellern und gruppiren sich um den weingefüllten Pokal oder die Prachtkanne von Silber, der Aufbau des Ganzen in Linien und Farben wetteifert mit der Ausführung alles Besondern, und gibt Bildern von David de Heem, Willem van Aelst ihren Werth. Daniel Zeghers hatte bereits Bilder von Rubens mit Blumen umrahmt; David de Heem fügte Blumen zu den Fruchtstücken; Rachel Ruysch flocht Blumen aufs geschmackvollste zum Kranz und ordnete sie zum Strauß, und jede Blüte, jedes Blatt ist charakteristisch, das Ganze harmonisch.

Vergegenwärtigen wir uns die in der ganzen civilisirten Welt verbreiteten Cabinetsbilder dieser Meister der Genremalerei, und halten wir im Auge daß sie die Führer waren welchen begabte Genossen und tüchtige Schüler zahlreich sich anschlossen, so werden wir den Niederländern die Ehre geben und anerkennen, daß sie neue Gebiete der Malerei mit vorzüglicher Technik erobert, daß sie an der allseitigen Ausprägung des Gemüthsideals in der Kunst einen weltgeschichtlich bedeutsamen Antheil genommen. Und sie haben nicht nur in der liebevollen Betonung des Individuellen zugleich die Seele des Volks veranschaulicht, sondern sie haben auch das Wehen und Walten der Naturseele belauscht, die Stimmung der Landschaft empfunden, das Gefühl des eigenen Herzens in ihr wiedererscheinen lassen, und dadurch der modernen Kunst Werke geschaffen welche in dieser Art dem Alterthum noch fremd blieben. Die Griechen sahen alles in der Gestalt des Menschen, der Germane ahnt das göttliche Gemüth als den innersten Grund in den Formen aller Dinge; so fühlt er sich eins mit ihnen und kann sein eigenes Gemüth in ihnen offenbaren. Wie damals die begeisterten Forscher die Natur nicht sowol in der äußerlichen Zweckbeziehung auf den Menschen, sondern vielmehr um ihrer selbst willen betrachteten, so ward die Landschaft nicht mehr blos zum Hintergrund für historische Ereignisse, sondern auch für sich zur Hauptsache gemacht. Thiere und Menschen dienen nun der anorganischen Natur zur Staffage, und wenn sie

im Flusse sich baden, im Schatten des Baumes sich lagern, auf dem Felde weiden und im Walde jagen, so ist durch diese ihre Beziehung auf sie die Außenwelt als das Wesentliche hervorgehoben. Die größten holländischen Meister suchen dabei nicht das Außerordentliche und Ueberwältigende in der Natur, nicht die Alpen in ihrer riesigen Pracht noch die Schauer ihrer Schluchten, nicht die sonnig klaren Höhen Italiens im Spiegel von Meer und See oder die tropisch überwuchernde Pflanzenwelt, sondern sie erfassen auch hier das Alltägliche und Gewöhnliche, aber sie erfassen dies Heimische mit solcher Wahrheit und solcher Tiefe des Gemüths, daß sie auch durch das Einfachste anziehen, auch durch das Kleine das Gesammtleben ahnen lassen. So finden wir den Volksgeist, der zum Genrebild führte, auch in der Landschaft wieder.

Es waren die Brüder Bril aus Antwerpen welche auf italienischem Boden dem Aufschwung jener idealen Richtung der Landschaftsmalerei vorarbeiteten, den der formale Schönheitssinn der Romanen dort durch Poussin und Claude Lorrain nahm, indem jene dem Streben nach dem Rhythmus der Linie und dem plastischen Aufbau der Massen den Sinn für Luft- und Lichtwirkung gesellten. Später folgten tüchtige niederländische Maler dem Sterne Claude's, ohne gleich schwächern Genossen zu einer conventionellen Verallgemeinerung der Naturformen für elegante Decorationsbilder nach allerhand Compositionsregeln verleitet zu werden. Zachtleven übertrug den südlichen Stil auf nordische Gegenstände, aber ohne Schwung und Größe. Schon am Anfang des 17. Jahrhunderts hatte der Blumenbreughel in seinen Paradiesesbildern die Gräser und Blumenblätter wie die Blüten an Stengeln und Zweigen sorgsam ausgeführt, allein über das bunte Allerlei des Besondern war er zu keiner Gesammtstimmung gekommen. Rubens brach für diese die Bahn, indem er das bewegte Naturleben voll Kraft und Saft zu veranschaulichen und als Ganzes zu empfinden wußte. Von den holländischen Genre- und Thiermalern wandten sich nun Männer wie Weenix, Cuyp und van de Velde auch der Landschaft zu, und dieselbe Treue für die Wahrheit des Wirklichen, die sie für Menschen und Vieh gehabt, übertrugen sie nun auf die Naturumgebung. Bei den großen Meistern, die auf dieser Bahn gehen, ist es wiederum das Vaterlandsgefühl, die Liebe zum heimischen Boden wie zum Meere, was uns mit wohlthuender Innigkeit anspricht. Cuyp erschloß die

Poesie der Luft, des Gewölks, der Beleuchtung; er hob gern die dunkeln Farben seiner Kühe vom hellen Himmel ab, er erfaßte die kühle Frische des Morgens, die dunstige Mittagsschwüle, den warmen Abendglanz mit gleichem Verständniß. Wynants, der sich der Landschaft ausschließlich widmete, zieht stets durch die Wahrheit an, durch welche er der deutlichen Nähe des Vordergrundes wie der in der Luftperspective abgestuft verschwebenden Ferne gerecht wird. Er liebt das frische Grün, den hellen Tag, während Aart van der Meer den Winterschnee, die Vertheilung der Licht- und Schattenmassen im Mondschein vorzieht. Jan van Goyen siedelte sich an den Kanälen an, die das Land durchziehen; ein Sandhügel, eine Baumpruppe die in den Wellen sich spiegelt, genügt ihm um in Verbindung mit trüber Luft eine ernste melancholische Stimmung zu erwecken. Waterloo gewährt uns dagegen gern vom grünumlaubten Ufer aus oder durch den einsamen Waldweg einen erheiternden Blick ins Freie.

Der vorzüglichste Meister dieser Richtung ist Jakob Ruysdael († 1681), der größte Maler der norddeutschen Natur, dem Waagen unter allen Landschaftern die Palme reicht, so innig verschmilzt bei ihm das Gefühl für die Poesie der Natur mit der Wahrheit der Darstellung, der Kunst des Vortrags; jedes Einzelne erfaßt er in seiner charakteristischen Bestimmtheit und zugleich wie es vom alldurchwaltenden Geiste durchhaucht und beseelt ist, sodaß wir dessen Athem vor seinen Bildern spüren. Da genügt Ruysdael wol eine Baumgruppe auf der Ebene, ein Teich der die Weiden und das Gras des Ufers spiegelt; aber er läßt auch den Wasserfall über Klippen aus dem Waldesdunkel hervorschäumen, oder die Meereswellen gegen die schützenden Pfähle der Fischerhütte wüthend anbranden, während ein Sonnenstrahl tröstlich aus schweren Wolken hervorbricht; er läßt auch den Sturm die Wipfel der Eichen schütteln, das Licht in düstere Schattenpartien hineinspielen, und durch Ruinen uns unter den Regennebeln ein Stück Himmelblau erblicken. Den Frieden der Waldeinsamkeit hat er lange gemalt ehe Tieck dies Wort erfand. Es weht uns an wie eine Morgenhymne, wenn sein Buchenwald in der ruhig klaren Flut widerscheint und die duftigen Wolkenmassen von der aufgehenden Sonne bestrahlt werden; wir sehen eine Elegie in Farben und Formen, wenn der Regenschauer die Trümmer einer Kirche im Hintergrunde verschleiert, ein geschwellter Gießbach aber im Vordergrunde sich eine Bahn zwischen Gräbern bricht, auf

denen noch ein letzter Gruß der scheidenden Sonne durch die Dämmerung schimmert. — Nicht an Reichthum der Erfindungskraft, aber an sinniger Auffassung der Wirklichkeit und an Tiefe und Kunst der Darstellung ist Hobbema dem herrlichen Zeitgenossen ebenbürtig. Eine Waldmühle, Bauernhöfe unter Baumgruppen, ein Feld mit Alleen und Teichen das sind seine Stoffe, aber die Frühlingswonne lacht aus seinem hellen Laubgrün, oder ein milder Goldton verklärt seine herbstlichen Blätter wie warmer Abendsonnenglanz. Dagegen war Albert van Everdingen nach Norwegen gewandert um die größern Massen der Gebirgswelt auch zu stärkern Contrasten in den Linien zu benutzen, und gleiche Gegensätze im Lichte hervorzurufen, wenn seine düstern Fichten auf schroffen Klippen stehen, über die der Wassersturz mit lichtem Schaum dahinbraust.

Wenn Ruysdael sich gelegentlich auch dem Meere zuwandte, so machten Jan van de Capelle, Adam Willarts, Simon de Vlieger und andere dasselbe zum ausschließlichen Gegenstande ihres Studiums. Die Schiffe mit ihrem Tau- und Segelwerk dienen hier zur Staffage, und es gilt die flüssige Welle von dem Festen zu unterscheiden, sie in ihrer Bewegung aufzufassen, daß wir meinen sie fortrollen zu sehen; es gilt die Flut mit der Luft und dem Himmel über ihr durch ihre Spiegelung in Einklang zu setzen, durch sorgsame Luftperspective die Ferne abzutönen und durch die Beleuchtung in Zusammenhang mit der stürmischen oder ruhigen See eine Grundstimmung auszusprechen. Bakhuysen (1631—1709) und Willem van de Velde vollendeten was die Vorgänger errungen; ihre Marinebilder sind gleich vortrefflich im heitern Wellenspiel wie im Getümmel der von finsterm Sturm empörten Wogen. Der letztere Maler ward der Liebling der Holländer wie der Engländer durch die Schilderung ihrer Seesiege.

Endlich fand auch die Architekturmalerei ihre selbständige Ausbildung; städtische Prospecte wie die Innenansichten von Kirchen wurden von van der Heyden, von Peter Neefs, von Steenwyk dargestellt, und das Helldunkel wie Rembrandt es gefunden und Dow oder Terburg es behandelt, ward auch hier in stimmungsvoller zur Seele sprechender Harmonie verwerthet. Und wie behaglich man sich in der Wohnstube einzurichten wußte das lehren uns ja die Bilder die zum besten Schmuck ihrer Wände dienten. Außen sind die schmalen zweifarbigen Ziegelhäuser halb

nüchtern, halb barock; im Innern aber umgab sich das reiche Bürgerthum mit Möbeln und andern Geräthen die aus den zweckmäßigen Grundformen ein heiteres leicht bewegtes Linienspiel hervorquellen lassen, und dieser Geschmack an einer malerisch zierlichen Kleinkunst hat sich mit den Bildern und Bilderrahmen nach Deutschland verbreitet vor und neben dem französischen Rococo der folgenden Periode.

Die bildende Kunst in Spanien.

Wir haben gesehen wie das ganze Mittelalter Spaniens vom Kampf gegen die Mauren erfüllt war, wodurch Nationalsinn und christliche Religiosität aufs innigste verknüpft wurden, Königthum und Geistlichkeit einen unantastbaren Glorienschein gewannen, sodaß der Volksgeist selber beide zu der Herrschaft emportrug die sie sich anmaßten, durch die sie seinen Aufschwung lähmten und ihn für Jahrhunderte mit Knechtschaft, Unwissenheit und Elend schlugen. Buckle hat noch auf die Natur des Landes und Klimas hingewiesen, die an vielen Orten mehr zum unsteten Hirtenleben als zum seßhaften regelmäßigen Ackerbau treibt, ganz besonders aber im Mittelalter durch Hungersnöthe, Krankheiten, Erdbeben das Leben unsicher machte, die Furcht vor einer geheimnißvollen Macht verbreitete, das Gefühl aufregte, zu abergläubischen Vorstellungen führte und es einer schlauen und ehrgeizigen Priesterschaft leicht machte ihren leitenden Einfluß zu steigern. Reliquien waren die Standarten welche die Geistlichen in dem Kampfe vorantrugen, der das Vaterland wiedereroberte; in diesem fast achthundertjährigen Kreuzzuge glaubte man sich durch Wunderzeichen begnadet, paarte sich der kriegerische Geist mit religiöser Schwärmerei, und fügte sich in strengem Gehorsam den geistlichen und weltlichen Führern. In der Jugend die Waffen im Dienste des Königs zu tragen und dann im Alter im Dienste Gottes das Mönchsgewand anzulegen war so sehr Sitte daß die hervorragendsten Schriftsteller fast alle Soldaten gewesen, Cervantes, Lope, Calderon an der Spitze, und selbst der klare helle Cervantes ward kurz vor seinem Tode Franciscaner, Lope stand als Priester

im Dienste der Inquisition, und Calderon war Kaplan von Philipp IV. Aus dieser im Kriege erwachsenen Leidenschaft der Spanier für ihren Glauben und ihre Nationalität erklärt es sich daß ein Abfall von der katholischen Lehre für ein Verbrechen galt, und daß also die Inquisition ihre Scheiterhaufen für alle die anzünden konnte die dem Geist freier Forschung und selbständigen Denkens eine Bahn eröffnen wollten; es erklärt sich daraus daß die Kirche nach dem Fall Granadas die Mauren in Spanien gewaltsam taufte und dann als Ketzer verfolgte, daß Philipp II. ihnen ihre Muttersprache verbot, und der Erzbischof von Valencia das Scheitern der Armada dadurch erklärte daß der Himmel keinen Segen spende solange noch Abtrünnige in Spanien wohnten; ja der Dominicaner Bleda konnte fordern daß man allen Arabern die Kehlen abschneide, ob sie Christen seien oder nicht, der Herr werde die Seinen schon kennen. Mendoza erzählt daß auf die Frage wie er die Mauren behandeln solle, der Pater Oradici geantwortet: „Je mehr man von diesen Feinden vernichtet, desto weniger bleiben übrig.“ So sprachen die Würdenträger der Religion der Liebe. Selbst Cervantes läßt einen vertriebenen Mauren zwar die Lage Deutschlands preisen, wo jeder in seinem Glauben leben könne, aber er läßt ihn nur eine leise Klage, kein Wort des Zornes gegen die aussprechen welche ihn aus der Heimat vertrieben; denn unter den getauften Christen gebe es wenig rechte Christen, und es sei nicht gut die Schlange am Busen zu nähren. Wie wilde Thiere hetzte Philipp III. eine Million der betriebsamsten und gebildeten Bürger aus dem Lande; die Pfaffen verhießen sofort das goldene Zeitalter, wo die Menschen im Schatten ihrer Weingärten ruhen und die Aecker doppelte Frucht bringen würden; aber mit dem Bewässerungssystem der Mauren schwand die Fruchtbarkeit des Bodens, mit ihrem Gewerbfleiß die Blüte der Städte; ohne Gegensatz stockten und faulten die Säfte des Volks, und es verarmte trotz der erbeuteten Schätze Amerikas.

Es war nicht gegen den spanischen Volksgeist was Karl V. und Philipp II. thaten, sie waren vielmehr von ihm getragen, wenn sie den Krieg gegen die Protestanten in Deutschland und den Niederlanden führten, gegen die Türken und gegen England ihre Flotten sandten. Und man muß bekennen daß die Monarchie, welche Spanien zur Einheit gebracht und sich der Alleinherrschaft im Bunde mit der Kirche bemächtigt hatte, seit Ferdinand und

Isabella lange Zeit auch für eine kraftvolle Regierung sorgte; öffentliche Ordnung ward hergestellt, Gerichte wurden eingesetzt, Sicherheit und Friede dem Lande gewährt, befähigte Männer aus allen Ständen hervorgezogen, in die Umgebung der Fürsten und zur Verwaltung des Landes berufen. Aber das von der Kirche bevormundete, von der Regierung geleitete Volk ward, je glänzender die ersten Erfolge nach außen waren, um so unselbständiger und abhängiger an jene Unterthänigkeit gewöhnt die alles von oben erwartet, auf eigenes Bessermachen verzichtet, ohne Kritik und freie Geistesthätigkeit das göttliche Recht der Könige anbetet, ihren Willen für das Gesetz nimmt, ihren Launen alles erlaubt, ihre Majestät für unantastbar und selbst ihre Maitressen und Pferde für geheiligt und unberührbar hält. Und so ertrug das Volk auch die faulen unwissenden schlaffen Fürsten des 17. Jahrhunderts, aber es verarmte unter ihnen, während nur die Kirche reich ward; aus dem entsetzlichen Verfall vermochte eine neue Dynastie selbst mit Hülfe fremder Kräfte und durch einen so einsichtigen und energischen König wie Karl III. das Land nur momentan emporzureißen; es seufzte unter dem Elende das ihm seine Gewaltherren angethan, bis es endlich jetzt anfängt von unten auf und von innen heraus sich zu befreien.

Den Meisterwerken des Aufschwungs und der Blüte einer nationalen Kunst in Deutschland und Italien hatte Spanien noch nichts Ebenbürtiges an die Seite zu setzen; vielmehr waren Niederländer aus der Eyck'schen Schule dort ansässig und vorbildlich geworden, und in der Renaissance spürt man italienischen Einfluß. Volksthümlich sind jene reichgeschmückten Prachtbauten innerhalb der Dome selbst, riesige Altäre und die sie umgebenden Schranken, wo in Statuen, Reliefs und Gemälden die Hauptgestalten und Begebenheiten der heiligen Geschichte erscheinen; solch ein respaldo del coro in Marmor und Holz mit reicher Vergoldung ausgeführt verbindet Gothik und Renaissance in der Architektur und zeigt in der Sculptur bald mehr die deutsche, bald mehr die italienische Schule, oft in der reichen Fülle seiner Werke beide zugleich, und wenn in Sevilla ein Meister Danchart ihn beginnt, ein Jorge Fernandez Aleman ihn vollendet, so weisen die Namen deutlich genug auf Deutschland hin. Ein Obermeister in Toledo war Egas aus Brüssel. Dagegen tragen die Grabdenkmäler mehr den Stempel italienischer Renaissance; Gil und Diego de Siloe arbeiteten solche besonders fein in Alabaster.

Die Heirath von Ferdinand und Isabella, die Eroberung Granadas hatte Spanien politisch geeinigt, die Entdeckung Amerikas neue Quellen der Macht und des Reichthums erschlossen. Aber leider begann der Cardinal Chimenes nicht blos durch Organisation von Recht und Gericht den Adel und die Geistlichkeit zu zügeln, sondern auch durch die Inquisition das selbständige Denken und Wollen zu fesseln und die Allmacht des Staats auf Kosten der Bürgerfreiheit im fürstlichen Absolutismus aufgehen zu lassen. Der Kampf der Städte unter der Führung Juan de Padilla's und seiner heldenhaften Gattin Maria scheiterte an der bereits fest begründeten Gewalt Karl's V. Er herrschte zugleich in Oesterreich und trug die deutsche Kaiserkrone, er gebot in Amerika und in Italien, die Sonne ging in seinem Reich nicht unter, und der Ruhm der Weltmonarchie konnte wol viele Augen mit äußerm Glanz für den Verlust innerer Blüte und selbständiger Kraftentfaltung verblenden, aber nicht verhindern daß das Gebäude der Macht immer leerer und hohler ward, das Volk gar bald versank und verarmte. Trotz der Schätze Amerikas trat das schon ein als der finstere Philipp II. durch seine Albas und seine Blutgerichte jede reformatorische Regung in Kirche und Staat ersticken, den hierarchischen und weltlichen Despotismus in ganz Europa zur Herrschaft bringen wollte. Aber England besiegte seine Armada, die Niederlande empörten sich und rissen sich los; nur im eigenen Lande gelang es ihm die Reste des Islam auszurotten und die Protestanten zu verbrennen. Unter seinen Nachfolgern verfiel bei mangelnder Bildung und Freiheit des Volks die Industrie wie der Handel, das Mark des Landes ward in Kriegen der Herrschsucht und in dem Prunk einer steifen Hofetikette aufgezehrt.

Daß in diesem Spanien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Cervantes und Lope gedichtet, im 17. ein Velasquez und Murillo gemalt, muß alle die auf den ersten Blick befremden welche der Meinung sind daß Kunst und Wissenschaft mit der staatlichen Entwickelung Hand in Hand gehen. Allein das ist nicht der Fall. Wol waren sie in Athen und Florenz Töchter der Freiheit, aber schon in Rom mußten sie einen Trost für den Verlust derselben gewähren. Wol folgten sie in England und in den Niederlanden der Erhebung des Volks, aber in Deutschland gingen sie ihr voraus, und wir sahen uns hundert Jahre lang auf eine blos literarische Existenz eingeschränkt, während Kant die Geister

befreite, Goethe und Schiller die Welt des Gemüths und Gedankens ideal gestalteten. In Spanien war eine freudige Triebkraft der Nation vorhanden; sie erkannte sich in ihrer volksthümlichen Einheit und Größe, aber der Despotismus vergewaltigte sie, und nun blieb dem idealen Bildungsdrange, der sich sonst vielleicht in der Organisation der Freiheit, in der Förderung des Volkswohls durch reformatorische That bekundet hätte, nichts übrig als sich in der Dichtung und Kunst zu entfalten. Hier wenigstens war ein Gebiet wo die Inquisition nicht wüthete, wo der Zwang des Despotismus die Phantasie nicht einschnürte. Die Philippe haben die spanische Poesie und Malerei nicht hervorgerufen, sie haben nur mitgeholfen daß diese bald entartete, jene im steifen Ehrencodex und im starren Dogma um eine weltgültige Zukunft betrogen und zum bloßen Ausdruck damaligen Nationalsinnes im Banne des Absolutismus herabgedrückt wurde. Die Wurzeln des spanischen Volks gründeten zu tief als daß sogleich alle Säfte verdorrt wären; der Aufschwung am Ende des 15. Jahrhunderts war zu mächtig als daß seine Federkraft, wenn hier gehemmt, nicht dort doch durchgebrochen wäre; ja der äußere Glanz bestätigte den Glauben an den hohen Beruf, den castilischen Stolz auf eine große Vergangenheit.

Zunächst sehen wir im 16. Jahrhundert den Einfluß Italiens auf die bildende Kunst. Alonso Berruguete hatte sich dort unter Michel Angelo und Sansovino gebildet, und strebte nun besonders dem Erstern nach in der kühnen Bewegung und dem magischen Ausdruck seiner plastischen Werke wie seiner Gemälde. Im Studium der Form waren andern Spaniern Leonardo da Vinci und Rafael Vorbild; Luis de Vargas und Vincente Joanez verbinden die Innigkeit der Empfindung mit der Anmuth der Erscheinung. Alterthümlich strenger in der Form, fast byzantinisch, bei einem gesteigerten ekstatischen Ausdruck, und dadurch ein Typus spanischer Kirchlichkeit war Luis Morales. Der aus Flandern eingewanderte Pedro Campaña wußte das Augenblickliche der Bewegung mit dem architektonischen Aufbau der Composition bei der Darstellung der Kreuzabnahme so gut zu verbinden daß Murillo um ihretwillen täglich die Kirche besuchte wo sie hing; der Sakristan, der schließen wollte, frug ihn einmal was er so lange vor dem Bild zu stehen habe; der ganz in sein Sinnen verlorene Meister antwortete: Ich warte bis diese frommen Männer unsern Heiland vollends herabgenommen haben. — Alonso Sanchez Coello und

Fernandez Navarrete wurden in der Schule der Venetianer Meister des Colorits, und gewannen dadurch ein neues Element für die nationale Kunst, die im 17. Jahrhundert rasch aufblühte, als auch noch Rubens und van Dyck dem Auge die unmittelbare Lebenswirklichkeit erschlossen.

Beides geht nun Hand in Hand und durchdringt sich in manchen herrlichen Schöpfungen, die Glut tiefer Empfindung, die religiöse Begeisterung, und die Naturwahrheit in Gestalt und Ausdruck, ein schwärmerischer Eifer für das Göttliche und die derbe frische Auffassung des Weltlichen. Fortwährend behält die Kirche die Kunst in ihrem Dienste, und stellt ihr die Aufgabe der religiösen Empfindung den ergreifendsten Ausdruck zu geben, und danach schon Stoffe zu wählen in welchen die Erhebung über das Irdische in schwebenden verklärten Gestalten, oder die leidenschaftliche Ekstase in der Vision, die wunderthätige Macht der gottbeseelten Heiligen wie das im Schmerz und Entzücken gen Himmel schauende brechende Auge der Märtyrer und ihr todüberwindender Glaubensmuth, mönchische Askese und jungfräulich milde Hingebung des Herzens zur Erscheinung kommen. Durch mehrere Jahrhunderte hin begleiten uns die Conceptionsbilder, Darstellungen des Dogmas von der unbefleckten Empfängniß Maria's, wie diese über das Irdische erhoben auf der Mondsichel steht und die Befreiung von der Erbsünde erhält oder kindlich rein in makellosem Lichte strahlt. Aber wie noch heute es im katholischen Bewußtsein ineinanderläuft daß Maria unbefleckt empfangen habe und empfangen worden sei, so scheint es daß die Maler oft mehr jenen Moment erfaßten wo der Gruß des Engels sich erfüllt, daß der Heilige Geist über sie kommen und die Kraft des Höchsten sie überschatten werde: in reinem seligen Entzücken ist sie dem Unsichtbaren hingegeben in bräutlicher Liebe. — Daneben wird dann das gegenwärtige Dasein in seiner Gesundheit und Frische durch das Porträt und lebensgroße Genrebild wiedergegeben und die heimische Natur nun auch im kirchlichen Gemälde festgehalten. Dadurch steht die spanische Kunst in der Mitte zwischen der niederländischen und italienischen. Denn die Menschen sind nobler, stolzer in Form und Haltung als die Niederländer, und die Maler fassen sie unmittelbarer auf als die Meister Italiens, welche sich durch die Anschauung der Antike an ideale Schönheit des Körperbaues und der Gewandung gewöhnt haben. Auch im Faltenwurf die Gestalt zu charakterisiren und zugleich ein wohlgefälliges

Linienspiel zu gewähren nehmen sich die Spanier nicht die Zeit; ebenso fehlt ihnen die Geduld zu gleichmäßiger Durchbildung aller Dinge; sie betonen das Hauptsächliche. Sie malen mit breitem Pinsel, und in Bezug auf das menschliche Colorit folgen sie gleichfalls ihrer Nationalität, bei welcher die Weiße und Röthe der Haut auf olivenfarbener Grundlage zu ruhen scheint, sodaß sie etwas Bleiches hat, das mit dem dunkeln Kleide contrastirt. Sie stufen durch die Luftperspective die Nähe von der Ferne vorzüglich ab, sie zeigen gern ihre Bravour in freier sicherer rascher Malweise, und geben durch die Stimmung des Colorits dem Gemälde einen Gesammteindruck, der sogleich den Beschauer in die Stimmung der Sache selbst versetzt.

Auch jetzt bleiben die Plastiker der alten Sitte getreu die Holzschnitzereien theils zu vergolden, theils zu bemalen. Sie glätten die Oberfläche zu einem emailleartigen Ansehen, welches Verfahren sie estofado nennen; sie wissen durch eine milde Harmonie auch das feinste Kunstgefühl zu befriedigen. So namentlich Gregorio Hernandez, der in seinen Darstellungen der Kreuzigung und Kreuzabnahme Tiefe des Gefühls mit Großartigkeit der Formen verbindet. Juan Martinez Montañes und Alonso Cano (1600—67) wissen das Holde, Liebliche in den Madonnenköpfen vortrefflich auszuprägen. Aber bald bricht ein crasser Naturalismus durch, und ein Juan de Valdes Leal colorirt seinen Christusleichnam wie wenn derselbe halb verwest wäre; bald werden die Empfindungen und Bewegungen so übertrieben, die Gewänder so bauschig, daß Bernini's barocke Manier auch in Spanien ihresgleichen hat.

In der Malerei steht Sevilla mit seiner Schule obenan. Was sie sich von den Italienern und Niederländern angeeignet das wird jetzt mit nationalem Geiste zur Darstellung der heimischen Natur, des eigenen Empfindens verwerthet. Zwei große Künstler haben nicht blos hier in Spanien den Vorrang, sondern behaupten sich auch beim Wettkampf der Nationen in der ersten Reihe. Francisco Pacheco hatte nach Art der Caraccis durch allseitiges und gründliches Studium den Boden bereitet, Francesco de Herrera in seinem Jüngsten Gericht durch kühne Zeichnung und Pinselführung wie durch gegensätzliche Schatten- und Lichtmassen einen gewaltigen Effect gemacht; Juan de las Roelas hatte mit seinem Sanct Yago, der auf weißem Rosse in wallendem Mantel mit gezücktem Schwert den Christen über die Mauren den

Sieg erstreitet, mit der Farbenpracht der Venetianer gewetteifert. Diese Künstler wirkten am Anfang des 17. Jahrhunderts und bereiteten die hohe Blüte der Schule vor, die um die Mitte desselben eintrat. Hier eröffnet Francesco Zurbaran (1598—1662) den Reigen. Einfach groß in der schlichten Composition, voll ernster Stimmung im Colorit, voll tiefer Kraft in den Schatten, voll sorgsamer Naturtreue in der Ausführung ist er einer der vorzüglichsten Meister auf dem religiösen Gebiet. Wol nur um der schwarzdunkeln Schatten willen hat man ihn den spanischen Caravaggio genannt, viel eher vergleicht er sich dem Moreto, ja sein Thomas von Aquin mit Christus und Maria, Heiligen und Engeln zu Häupten, Karl V. und andern Spaniern zu seinen Füßen zeigt im Porträtcharakter der Köpfe, in der ruhigen Haltung und klaren Entfaltung der edelbeseelten Gestalten eine Aehnlichkeit mit den alten Florentinern, fügt aber den Reiz des Helldunkels, die feierliche Stimmung des Colorits hinzu. Maria und Johannes, wie sie vom Grabe des Erlösers durch die hereinbrechende Nacht in stummem Schmerz heimwärts wandeln, lassen neben jener epischen Auffassung auch den vorzüglichen Lyriker in dem Maler erkennen. Darstellungen aus der Apostelgeschichte sind voll Leben und Würde. — Alonso Cano vergleicht sich dem Guido Reni durch Schönheitssinn und plastische Modellirung, die an die Antike anklingt, wie durch eine oberflächliche Flüchtigkeit mancher seiner Werke; was er leisten konnte das zeigen einige Madonnenbilder, mag die schmerzenreiche Mutter einsam im Gebet sich und uns in stiller Sammlung über das Leid erheben, oder mag die Himmelskönigin vor verehrenden Menschen und Engeln thronen. Auch Christus am Kreuz und die Klage um seinen Leichnam hat er ergreifend dargestellt. Seinem Idealismus stellt sich der rohe aber packende Naturalismus des unter Caravaggio gebildeten Ribera gegenüber, der mit einer wahren Henkerphantasie die schaudererregendsten Qualen der Märtyrer wählt um durch anatomisch genaue Ausführung und effectreiche Beleuchtung eine erschütternde, ja erschreckende Wirkung zu üben. Man spürt jene Tage wo die Inquisition Tausende von Scheiterhaufen angezündet.

Die naturalistische Richtung der spanischen Kunst erreichte ihren Gipfel auf eine rein erfreuliche Weise in Diego Velasquez de Silva (1599—1660). Er ging stets von der Anschauung der Wirklichkeit aus, aber die anfängliche Härte des Vortrags läuterte sich mit feinem Geschmack und feiner Auffassung zu freier

charaktervoller Schönheit im Freundesverkehr mit Rubens und durch mehrere Reisen nach Italien. Daß er Hofmaler Philipp's IV. ward, führte ihn auf das Gebiet seiner Stärke: er bewährte sich als einen der größten Porträtmaler aller Zeiten und Völker. Die gemessene Haltung, der Adel der Gestalten kam ihm allerdings zu statten; aber er wußte sie so individuell und groß zugleich aufzufassen, so glücklich anzuordnen, so formenbestimmt und coloristisch meisterhaft zu behandeln, daß sie wie Gedichte wirken, daß man angezogen wird in das Innere zu blicken und die Seelengeschichte in den Zügen des Gesichts zu lesen. Velasquez begann als Genremaler mit dem zerlumpten Wasserverkäufer, der einem Knaben zu trinken gibt, in herber Strenge die Natur abschreibend; dann versuchte er sich mit keckem Uebermuthe an Trinkgelagen, und gelangte endlich durch Gruppen von Spinnerinnen und Teppichwirkerinnen zur Vollendung in naiver Anmuth. Minder glücklich war er wenn er antike Götter darstellen sollte; da fiel er in die gemeine Natur herab, es ist als ob er die Olympier parodiren wollte, während einige Kirchenbilder doch die Realität zum Dienste des Heiligen heranziehen. Seine größte Meisterschaft zeigt Velasquez wenn er Porträtgestalten zu historischer Composition ordnet, wie in der Uebergabe von Breda, wenn er die eigene Familie darstellt oder sich selbst an der Staffelei vor einem Gemälde des Königs und der Königin zeigt, während die Ehrenmädchen dieser letztern mit der Infantin neben ihm spielen. Wie hier im Gemach Licht und Schatten sich vertheilen und im Helldunkel ineinanderspielen das ist der Kunst der Niederländer ebenbürtig.

Der vielseitigste und größte Maler Spaniens ist Bartolome Esteban Murillo (1617—82). Der junge Sevillaner kam nach Madrid zu Velasquez, und während er mit diesem im Naturalismus des Genrebildes wetteiferte, zeigten die ersten umfassenden Werke die er heimgekehrt in seiner Vaterstadt ausführte, schwärmerische Mönchslegenden im Franciscanerkloster, daß er auch dem Spiritualismus eines Zurbaran gewachsen war. Wenn er dann gern das Himmlische in seinem Lichtglanz und das Irdische in seiner derben Realität nebeneinander stellte, so paßte er auch die Malweise dem Gegenstande an; und wenn die Spanier von einer kalten, warmen, duftigen Manier Murillo's reden, so war er allerdings in der Jugend mehr scharf und schlicht auffassender Zeichner und im Alter mehr rasch und leicht arbeitender Maler; aber wenn er das Ueberirdische mit seiner Glorie sonnigwarm in

die irdische Dämmerung hineinleuchten läßt, so führt auch das Ineinanderwirken von Licht und Schatten im Helldunkel zu einem Verschweben der Formen, über welche die Farbe ihren traumhaft poetischen Zauber ausbreitet. Murillo geht vom Gemüthe aus und wirkt beglückend auf das Gemüth durch seine seelenvolle Empfindung wie durch die harmonische Stimmung seines Colorits. Sie verklärt auch das Alltägliche, wenn er die sevillaner Gassenbuben malt wie sie miteinander würfeln oder ihre Melonen verzehren, oder das Brot mit dem Hunde theilen während die Mutter sie laust; und sie sind bei ihrem süßen Nichtsthun, ihrer Bedürfnißlosigkeit so behaglich in ihren Lumpen, so in ihrem Gott vergnügt, daß wir erkennen wie das Glück nicht im Aeußerlichen, sondern in der Innerlichkeit des Herzens besteht, und darum kehren wir immer mit neuer Freude zu diesen prächtigen Bildern zurück, die Murillo nicht in kleinem Maßstabe sorgsam fein wie die Niederländer, sondern lebensgroß mit breiten Strichen in genialer Leichtigkeit ausgeführt hat. Wie tief steht doch sein Schüler Pedro Nuñez de Villavicencio unter ihm, und wird uns peinlich durch die gemeine Natur solcher Jungen in der betrügerischen Leidenschaft des Spiels oder in der boshaften Rauferei, während uns Murillo durch die sorglose Freiheit des Gemüths über die Noth und Enge des Daseins erhebt und befriedigt. Ohne an besondere Scenen der spanischen Schelmen- und Bettlerromane sich anzuschließen hat er den besten Kern derselben malerisch frei veranschaulicht. Die classischen Worte Hegel's sind zu schön um sie nicht zu wiederholen: „In der Armuth und halben Nacktheit dieser Jungen leuchtet innen und außen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, wie sie ein Derwisch nicht besser haben kann, in dem vollen Gefühl ihrer Gesundheit und Lebenslust hervor. Diese Kummerlosigkeit ums Aeußere und die Freiheit im Aeußern ist es welche der Begriff des Idealen erheischt. Diese Knaben Murillo's haben keine weitern Zwecke und Interessen; doch nicht etwa aus Stumpfsinn, sondern zufrieden und selig wie die olympischen Götter hocken sie am Boden. Sie handeln und sprechen nichts, aber sie sind Menschen aus Einem Stück, ohne Verdrießlichkeit und Unfrieden in sich, und bei dieser Grundlage zu aller Tüchtigkeit hat man die Vorstellung es könne alles aus solchen Jungen werden."

Murillo bleibt noch innerhalb dieser Sphäre der Lebenswirklichkeit, wenn er in der Maria mit dem Christuskinde zunächst

die beglückte jugendliche Mutter darstellt, eine Spanierin aus dem Volk mit dem schönen Knaben; das Familienbild erweitert sich, wenn ihnen der kleine Johannes, die ältere Elisabeth sich gesellt; es nimmt einen andern Ton an, wenn die großen dunkeln Augen Maria's über das Kind hinaus melancholisch sinnend in die Ferne schauen. Dagegen betreten wir das Gebiet des Spiritualismus und des neukatholischen Glaubenseifers, doch ohne seinen finstern Fanatismus, vielmehr in seiner zur Vision sich steigernden Schwärmerei, wenn der heilige Franciscus den gekreuzigten Heiland umfaßt, wenn das Christkind zu dem knienden und betenden Antonius herniederschwebt oder auf dem Arme des Wonnetrunkenen ruht, wenn Engel die Küchenarbeit des Franciscaners verrichten, der verzückt in der Luft kniet und betet. Calderon's Autos und die Andacht zum Kreuz haben hier ihr Gegenbild gefunden. Das fromme Gefühl das sich still in Gott versenkt oder voll Inbrunst nach ihm sich sehnt, die Ekstase die das Herz ganz der Welt vergessen und dem leiblichen Auge erscheinen läßt was die Seele innerlich bewegt und ergreift, hat Murillo verstanden und ohne Affectation und Süßlichkeit naiv und edel ausgeprägt. Daran reihen sich seine Darstellungen der verklärten Maria, mag sie nun als Himmelskönigin emporschweben nach oben, wohin der sehnsuchtsvolle Aufblick den Körper nach sich zieht, oder mag sie in ihrer Glorie wieder gnadenreich der Erde nahen, oder im reinen weißen Gewand auf der Mondsichel unter Engeln stehen, und vom Sonnenlicht umflossen in Demuth die Hände auf der Brust falten, ein Symbol der makellos jungfräulichen Seele. Auch hier ist es nicht die Plastik der Form, der Adel der Linie was ihre Schönheit ausmacht, sondern die Innigkeit des Ausdrucks und der melodische Fluß der Farbentöne in ihrem wunderbar wohllautenden Accord. Auch Murillo ist wie Correggio ein großer Musiker in empfindungsvoll bewegten Linien und im Zauber des stimmungsvollen Colorits.

Murillo ist nicht zu dramatischen Compositionen von dieser Lyrik fortgeschritten, aber in der umfassenden Darstellung der Werke der Barmherzigkeit hat er ein reiches Leben episch um sie ausgebreitet. Da steht Moses, der die Dürstenden tränkt, an dem Quell den er aus dem Felsen geschlagen, schaut dankend gen Himmel und legt die Hände zum Gebet aneinander, während das Volk von allen Seiten herandrängt, und das Verlangen der Schmachtenden wie die Lust der sich selbst und andere Labenden meisterlich

in vielen glücklichen Motiven ausgedrückt ist; der Genremaler und der Heiligenmaler wirken einträchtig zusammen. So auch wenn der Apostel Thomas unter Krüppel und Bettler Almosen austheilt, oder wenn Elisabeth die fürstliche tröstend und helfend unter die Kranken tritt; da geht Murillo mit dem Grindkopf eines Knaben noch einen Schritt weiter als Holbein, aber wie dieser offenbart er dadurch die den Ekel überwindende erbarmende Liebe um so ergreifender, der milde Adel der Hauptgestalt erscheint im Contrast um so klarer, und die Magie des Helldunkels ist die Gegensätze lösend über sie ergossen.

Auch das Landschaftliche, auch einzelnes Beiwerk, wie namentlich die Rosen und Lilien der religiösen, die Früchte der genrehaften Gemälde wußte Murillo vorzüglich auszuführen. Sein Selbstbildniß gibt uns die spanische Nationalphysiognomie voll ernster Milde; die gespannte Linie der Brauen zeigt den scharfen Beobachter, die stille Melancholie des Auges den auf ein gesteigertes Empfindungsleben gerichteten Künstler, ein romantischer Hauch weht um diese Züge; wir ahnen daß der seelenvolle Bildner sich selber und damit das Beste seiner Zeit und seines Volks in seinen Werken abgespiegelt hat.

Auch die Schule zu Madrid hatte unter Velasquez' Einfluß tüchtige Maler, wie Antonio Pereda, Juan Careño de Miranda. Bald aber wollten seine und Murillo's Nachfolger mehr ihre Bravour zeigen als der Sache dienen. Der Verwilderung der Kunst gegen Ende des 17. Jahrhunderts suchte Claudio Coello durch eklektische Nachahmung der Venetianer und Niederländer noch einmal zu steuern.

Ein vorzüglicher älterer Künstler war Francesco Ribalta (1551—1628), das Haupt der Schule von Valencia. Er hatte sich in Italien gebildet und nach dem Vorgange von Sebastian del Piombo trachtete auch er die gedankenvolle Composition und schwungvolle Zeichnung der Florentiner mit der blühenden Farbe der Venetianer zu vermählen. Ueberhaupt waren der Idealismus der Italiener und der Realismus der Niederländer die beiden Voraussetzungen der spanischen Malerei; wie damals neben der Richtung auf das Weltwirkliche auch der restaurirte Katholicismus in Spanien seinen nachmittelalterlichen Triumph feierte, so steht die naturalistisch frische Auffassung und Darstellung des unmittelbaren Lebens neben einem Spiritualismus der ins Ueberirdische schwärmenden Vorstellungen und Gefühle; aus genrebild-

licher Umgebung erhebt sich die religiöse Ekstase, der mönchische Verzückungstraum; in den besten Werken einen sich die Gegensätze wie das blendende Licht und der finstere Schatten ineinander verklingen in der Magie des Helldunkels.

Das nationale Drama der Reformationszeit.

Wenn die höchsten tragischen Probleme auf der Selbstherrlichkeit des Individuums beruhen, das den Kampf auf Tod und Leben mit der Autorität wagt, wenn die Komik da am reichsten sich entbindet wo zwei Weltalter miteinander ringen, so läßt eine Zeit die in der Faustsage ihr Symbol geschaffen um so mehr eine Blüte des Dramas hoffen, als das Mittelalter die epische Darstellung gepflegt und darauf im Volksgesang die Naturlaute der Menschenbrust jenen aller Convenienz ledigen Ausdruck gefunden, der unmittelbar das Herz durchschauert. In der That führt die große Bewegung Europas auch bei zwei Völkern zu einer glanzreichen Entfaltung des Dramas, und zwar gerade bei denen bei welchen das protestantische und das katholische Princip rasch zum Siege gekommen, und die dadurch die Führerschaft der Nationen erhielten, während Frankreich und Deutschland im Innern durch Parteikämpfe geschwächt oder zerrissen waren; und in England wie in Spanien bildet die Volksballade, in der bereits das epische und lyrische Element sich durchdringt, eine naturgemäße Grundlage, einen fruchtbaren Keim, in England wie in Spanien ist der nationale Geist stark genug daß er sich nicht in übereinkömmliche oder überlieferte Formen schlagen läßt, sondern von der antiken Bildung nur so viel annimmt als nothwendig und heilsam ist um die eigene Natur künstlerisch zu vollenden, während die Nachahmung der Alten in Italien und später in Frankreich der Eigenthümlichkeit des neuen Lebens nicht gerecht wird und der Poesie das Gepräge künstelnder Schulübung oder höfischer Eleganz gibt. England und Spanien haben nicht wie Deutschland und Frankreich mit dem Mittelalter gebrochen, seine Traditionen in der Kunst verlassen und vergessen, sondern das neue Leben organisch aus ihnen entfaltet. Indeß blieb dem Genius Spaniens bei aller

Schöpferfülle das Höchste, das für alle Zukunft Weltgültige im Ganzen versagt, weil der Nation durch geistlichen und weltlichen Despotismus das katholische Dogma und das Königthum zu unantastbaren Heiligthümern gemacht wurden, vor denen der prometheische Drang des Geistes sich beugt oder scheu zurücktritt, während in England die Persönlichkeit sich auf sich selber stellt, von keiner Satzung sich beschränken läßt, und allein in der Gottesstimme des Gewissens, in der sittlichen Weltordnung ihr Gericht findet; dadurch ward es möglich daß Shakespeare als Prophet der neuen Zeit das Gesetz des Dramas offenbaren konnte um für das Weltalter des Gemüths in der psychologischen Charakteristik, in der Entwickelung der Leidenschaft nach ihrer dämonisch verzehrenden Gewalt wie nach ihrer über das Irdische erhebenden Seligkeit das Größeste und Herrlichste zu leisten. Hier hat Deutschland angeknüpft als es am Ende des 18. Jahrhunderts in die dramatische Arena trat.

War das antike Drama einer plastischen Gruppe gleich im Wesentlichen doch nur die Darlegung der Katastrophe, so ist den Engländern wie den Spaniern die successive Entwickelung, das Werden und Wachsen der Begebenheiten aus den Stimmungen und der Sinnesart, die Entfaltung der Persönlichkeiten durch ihre Handlungen und das also selbstbereitete Geschick gemeinsam, und dies ist neben der größern malerischen Fülle und individuellern Zeichnung der Charaktere ein weltgeschichtlicher Fortschritt. Gemeinsam ist ferner die Verwebung von Ernst und Scherz, die Einfügung komischer Scenen und Figuren auch in die Tragödie, und die Verflechtung mehrerer Handlungen miteinander, sei es daß sie durch den Gegensatz einander erläutern und ergänzen, oder daß eine die andere parodirt. Gemeinsam endlich ist im Unterschiede von dem idealen heroischen Gepräge der griechischen Tragödie (II, 246) der Realismus der Lebenswirklichkeit, die den Kothurn, die Maske, das Feiergewand verschmäht, und im Mienenspiel, in der wechselvollen Declamation und dem individuellen Costüme der Schauspieler sich der naturwahren Zeichnung der Individualitäten und der Handlung anschließt. Wie die Musik der Griechen eine rein rhythmisch melodische war, so hebt auch im Drama der Gang der Handlung und die Charakterdarstellung das Nothwendige einfach klar hervor; jetzt tritt die Umgebung der Personen, die Atmosphäre die sie athmen, somit Stimmung und Beleuchtung viel ausgearbeiteter hervor; so begleitet unsere Instru-

mentalmusik den Gesang. Und die Hauptmelodie wird von vielfältigen Tonbildungen umwoben, in mannichfachen Lagen und Contrasten wird ein Thema ausgesponnen, gerade wie in unserer harmonienreichen vielstimmigen Tonkunst. Die Geschichte selbst wird der Stoff der Dichtung, der Wirklichkeit wird kein mythisches Vorbild gegenübergestellt, sondern sie selber wird in ihr Ideal erhöht, ihr innerster Lebensgrund wird enthüllt, ihr Wesen vollgültig ausgesprochen, das in ihr waltende Göttliche offenbart. „Hast du nie eine Komödie gesehen", fragt bei Cervantes Don Quixote den Sancho Pansa, „worin Kaiser, Könige, Ritter, Päpste, Damen und verschiedene andere Personen vorkommen? Einer spielt den Kuppler, der den Betrüger, der den Kaufmann und der den Soldaten, der den klugen Narren, der den dummen Liebhaber, und wenn die Komödie alle ist und die Kleider ausgezogen sind, ist ein Komödiant so viel als der andere und alle sind einander gleich. Niemand kann uns lebhafter vor Augen stellen was wir sind und sein sollen als die Komödie. Wer die kunstreiche gut angeordnete Komödie sieht wird über den Scherz vergnügt, über die Begebenheiten erstaunt, durch die Betrachtungen vernünftig, scharfsinnig und vorsichtig durch die Ueberwindung der Hindernisse, empört gegen die Laster, enthusiastisch für die Tugend." Und Shakespeare's Hamlet sagt: „Der Zweck des Schauspiels war und ist der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner eigenen Gestalt zu zeigen."

Daß das Drama jetzt die volksthümlichste Kunst ward, diejenige welche am meisten vom Volk getragen erscheint, in welcher das Volk die Dichter bestimmt und durch seine Theilnahme auf die Art und Weise ihrer Arbeiten einwirkt, das liegt auch daran daß das Schauspiel den Uebergang bildet von den Künsten der Anschauung zu denen der Innerlichkeit und des Gedankens. War bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts die Malerei tonangebend, und hatten die Italiener hier das Herrlichste geleistet, so konnte sie bei dem neu erwachten wissenschaftlichen Drange, dem die Buchdruckerkunst so freundlich entgegenkam, nicht mehr das Nächste und Höchste sein, und doch wollte man auch nicht blos in der Innerlichkeit und in den Büchern leben. Da trat das Drama vermittelnd ein. Es war nicht für die Lektüre, sondern für die Darstellung auf der Bühne geschrieben, es wollte zugleich gehört und

gesehen sein, es bot zu den Worten, die auf Verstand und Gemüth wirken, zugleich die Gestalt, Geberde, Handlung der Redenden für das Auge, und knüpfte so das Neue an das Alte und Gewohnte organisch an. Die größten englischen und französischen Dramatiker, Shakespeare und Moliere, waren selbst Schauspieler, und der feste Umriß ihrer Gestalten läßt den darstellenden Künstler erkennen, der sein Selbst nach den Gesichtszügen, der Haltung, dem Costüme der Rolle formt. Der Dichter arbeitet für den Schauspieler, und dieser bringt ihm seine Gedanken zur Vollanschauung.

A. Das spanische Theater.

α) Die Ausbildung der Volkspoesie; Lope.

Ich reihe die dramatische Literatur der Spanier an ihre Malerei und an das oben Erörterte über die Wechselbeziehung von Kunst und Politik. Ihre Schriftsteller selbst sagen: „In der glücklichen Zeit da das glorreiche Königspaar Ferdinand und Isabella Granada eroberte, da Columbus Amerika entdeckte, da begann die Inquisition und zugleich unsere Komödie, damit alle angespornt würden gute und heroische Handlungen zu vollbringen, indem sie Thaten großer Männer dargestellt sehen." Misterien und Schwänke waren auch in Spanien während des Mittelalters aufgeführt worden, eine dramatische Literatur entstand allerdings aber erst jetzt, als kunstverständige Dichter das Volksthümliche adelten und zwischen das Gottesdienstliche und Possenreißerische ein verklärtes Bild des Lebens zu freudiger Gemüthserhebung aufstellten. Daß dies mit der Einigung und Befreiung des Vaterlandes zusammenhing, daß der Glaubenseifer der Maurenkämpfe wie die Lust am Abenteuer in das Drama hineinwuchsen, konnte nur günstig und gedeihlich sein, aber der Reif und Mehlthau für die junge Blüte war die Inquisition. Gleich anfangs verkümmerte sie den Aufschwung durch das Verbot der Werke des Torres Naharro, eines Geistlichen, der unter Leo X. in Rom gelebt und in seinen 1517 veröffentlichten Schauspielen den Ton und Typus für das spanische Drama gefunden: eine sinnreiche Verwickelung anziehender Begebenheiten soll durch fünf Acte als ebenso viel Tagereisen (jornadas) oder Stationen zum Ziel geführt werden; in der Sprache wechselt der Trochäus mit mannichfach gegliederten Liederstrophen. Liebesabenteuer feuriger Herren und schmachtender Damen, Brüder oder Väter welche die Ehre der Tochter oder

Schwester sofort mit dem Blut rein waschen wollen, aber sich besänftigen lassen, Bediente und Zofen welche die ernste Herzensgeschichte ihrer Herrschaften launig parodiren, mehr Sittenschilderung als individuelle Charakteristik, das Wohlgefallen an der Intrigue wie an der Situationsmalerei sind bereits die Kennzeichen dieser Anfänge. Dabei wagte der Dichter Anspielungen auf die öffentlichen Verhältnisse; er sprach von der Herrschaft der Sinnenlust und des Geldes am Hofe des Papstes, und nannte zwei Dinge die nicht schmerzenvoller und nicht freudenreicher gedacht werden können, Rom und eine Frau. Darob verbot die Inquisition seine Schriften, und nun mußte das Drama von verschiedenen Seiten her aus Einseitigkeiten zusammenwachsen, während es leichter aus dem von Torres Naharro gepflanzten Keim sich hätte entwickeln können. Und wie die Geister sich gegen den Druck und Zwang sträuben mochten, öffentlich auf der Bühne mußte ihr Mund vor den höchsten Fragen verstummen, bis zuletzt Calderon selbst neben der sittlich-religiösen Wahrheit auch die dogmatische Satzung in ihren geistverlassenen Aeußerlichkeiten verherrlicht.

Der Brauch daß Hirten in der Christnacht Wechselgesänge mit den Engeln, mit Joseph und Maria vortrugen, und daneben die vergilischen Eklogen hatten den Encina schon vorher zu dialogisirten Idyllen einer Liebesgeschichte geführt. Hier überwog künstlerische Feinheit, während in der Celestina zweier andern Dichter das Bestreben herrscht ein naturtreues Gemälde von Leidenschaften und Verirrungen zur Warnung zu entwerfen, indem innerhalb der Romanerzählung die lebendigsten Scenen dramatisirt werden. Bedeutender für das spanische Theater war der Portugiese Gil Vicente am Anfang des 16. Jahrhunderts. Er bediente sich bald der portugiesischen bald der castilianischen Mundart, ja wechselte oft mit beiden in einem und demselben Stück um Charaktere dadurch zu kennzeichnen. Seine geistlichen Schauspiele sind moralisirende Allegorien, welche Heilige und Teufel, Engel und antike Gottheiten mit personificirten Begriffen und Tugenden, dogmatische Spitzfindigkeiten mit lächerlichen Schnurren zusammenbringen. Seine weltlichen Lustspiele aber sind dialogisirte Novellen oder kernige Schwänke aus dem Volksleben, oft nur einfache Situationsbilder, aber voll Saft und Lustigkeit, und in ihrem volksthümlichen Humor weit vorzüglicher als die Tragikomödien, d. h. höfische Festspiele, wie der Amadis von Gallien,

in welchen allegorischer Pomp mit scurrilen Späßen durchflochten wird. Gil Vicente schrieb in Versen, Lope de Rueda war der Schöpfer eines musterhaften Prosadialogs für seine genrehaften Scenen aus dem Volksleben, wie man sie als Zwischenspiele in das kirchliche Drama einzufügen liebte. Da stellt die Frau sich krank und schickt den Mann zum Arzt, während sie mit einem Studenten sich ergötzt; und der Student beredet den Tölpel das mitgebrachte Brechmittel selbst einzunehmen, da Mann und Weib ja ein Leib seien. Da hat der Bauer einen Oelbaum gepflanzt und zankt mit der Frau über den Preis, den die Tochter für die Oliven fordern soll und über die Verwendung des erlösten Geldes, bis die Nachbarn zusammenlaufen. Für den regen geistigen Verkehr unter den Nationen spricht es wenn Rueda italienische Novellen, die Shakespeare in Was ihr wollt und Viel Lärmen um nichts verwerthet, bereits auf die spanische Bühne bringt, zwar noch ohne eine kunstvolle Entwickelung, aber mit entschiedenem Sinn für drastische Wirksamkeit. Er war ein vorzüglicher Schauspieler, sein Apparat aber noch sehr einfach; die Garderobe führte er in einem Sacke mit sich, vier Bänke ins Gevierte gestellt und mit Bretern belegt bildeten das Theater, und er selbst spielte den Raufbold wie den Einfaltspinsel, die Negerin wie den Gauner mit gleicher Trefflichkeit. Solche Rollen wiederholten sich oft, ohne daß sie zu so stehenden Masken wie in Italien geworden wären. Und während hier eine wandernde Truppe sich selbst für ihre Stücke sorgte, schrieben Gelehrte für die Lektüre Uebersetzungen und Nachahmungen der antiken Dramen, und wiesen damit auf einen besser gegliederten Bau, auf eine planvoll geführte Handlung hin. Zugleich erhielten Madrid, Sevilla, Valencia um die Mitte des 16. Jahrhunderts stehende Bühnen. Man nahm den von Seitengebäuden umgrenzten Hofraum hinter einem Hause; der Rückseite desselben gegenüber erhöhte man die Bühne und überdachte sie; der Hofraum selber bildete das Parterre, die Fenster in mehrern Stockwerken übereinander die Logen; oder diese wurden von großen Balkonen getragen, unter denen also wieder schmale bedeckte Räume für erhöhte Sitze entstanden, während die Mitte offen blieb oder mit einem Zeltdach gegen die Sonne überspannt ward. Bald kamen auch Coulissenkünste in Anwendung, aber immer blieb der Phantasie das Meiste überlassen. Die Theater waren von religiösen Brüderschaften gestiftet, die Darstellung der Legenden der Heiligen sollte zur Frömmigkeit

erwecken, aber auch der Besuch der Lustspiele konnte für ein gutes Werk gelten, da der Ertrag dem Hospital und der Krankenpflege zufloß.

Zu Sevilla begegnet uns in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein Dichter der mit bewußtem Kunstverstand das Volksthümliche ausbildete. Die Einheit von Zeit und Ort, sagte er, geben wir auf, weil wir nicht zu verschiedene Dinge in den Raum eines Tages einengen wollen. Und kann man leugnen daß Erfindung, scherzhafte Anmuth und sinnreiche Disposition eigenthümliche Vorzüge der neuen Komödien sind? Sie haben vor den alten die verwickelte Intrigue und ihre Lösung voraus, und sind reicher an belustigenden Scherzen; sie verdienen wegen der Mannichfaltigkeit des Inhalts und seiner sinnreichen Gestaltung den Vorzug. La Cueva ergeht sich in den verschiedensten Versmaßen namentlich bei lyrischen Empfindungsergüssen; daneben stellt er längere Erzählungen in Romanzenform, wie der Spanier sie in seiner klangvollen Sprache so gern schwungreich declamiren hört, während uns solche Reden doch zu lang vorkommen. Aber der Dichter opfert die Einheit dem bunten Reize des Mannichfaltigen, und so geht das Ganze nach Schack's Urtheil doch bei allem überschwenglichen Reichthum wie ein Schattenspiel ohne bleibenden Eindruck vorüber. Am befriedigendsten arbeitet er im Anschluß an die Geschichte oder die Sage, und wenn er den Bernardo del Carpio oder die sieben Infanten von Lara auf die Bühne bringt, so zügelt die Romanze und das Volk, das sie kennt und liebt, seine verschwenderische Einbildungskraft.

Zu Valencia drang Rey de Artieda auf einen einfachern Gang der Handlung und auf Charakterzeichnung, aber bei der Menge siegte Cristoval de Virues durch die Häufung seltsamer Abenteuer, durch die starken Reizmittel gräßlicher Verbrechen und wilder Frevler, durch groteske Uebertreibungen auch in der Sprache. Solch wüste Effectstücke sind es gegen die Cervantes im Don Quixote eifert, die er Muster von Ungereimtheit und Sittenlosigkeit nennt, deren falschen Wundern er die Wahrheit und wir möchten mit Shakespeare hinzufügen die Bescheidenheit der Natur und Geschichte gegenüberstellt.

Cervantes selbst schrieb in seiner Jugend für das Theater zu Madrid eine Reihe von Schauspielen, die allerdings noch vor dem von ihm in Roman und Novelle, von Lope de Vega im Drama erreichten Gipfel der Kunst liegen. Das Leben in Algier ist ganz

aus der Gegenwart, ja aus der eigenen Erfahrung des Dichters gegriffen, der sich selbst darin eine Rolle zutheilt, indem er die Leiden der Gefangenschaft, die Befreiungsversuche, die Standhaftigkeit der Christen in Liebestreue und Glauben in verschiedenen Gruppen und Lagen schildert und mit dem Gebet schließt daß die gehoffte und angekündigte Rettung eintrete. In der Numancia dagegen nahm er den Stoff aus dem Alterthum und gab ihm eine heroische Stilisirung. Die ganze Stadt in ihrem Todeskampfe gegen die Römer ist hier der Held; die Scenen des Opfermuthes der Bürger wechseln mit der Wehklage verhungernder Kinder, verzweifelnder Mütter, mit der Beschwörung eines Todten und seiner düstern Weissagung; der Krieg, der Ruhm, der Tod treten in allegorischer Personification unter die Menschen und vertreten die Stelle des antiken Chors; und in aller Begeisterung läßt der Dichter über den Trümmern Numancias in einem Wechselgespräch der Hispania und des Duero die künftige Größe seines Vaterlandes verkündigen. In einfacher Erhabenheit ist kein Spanier dem Aeschylos so nahe gekommen als Cervantes hier; aber epische Schilderung und lyrischer Gefühlsausdruck liegen nebeneinander statt in der durchgreifenden Einheit der Action ineinander zu verschmelzen. — In höherem Alter verfaßte Cervantes eine andere Reihe von Schauspielen, in welchen er mit Lope wetteifern wollte, aber dessen Vorzüge bei der Flüchtigkeit der Ausführung und der Lockerheit der Composition nicht erreichte, die eigene Meisterschaft der künstlerischen Durchbildung und der gründlichen Charakterzeichnung jedoch nicht ins Feld führte. Häufig verwechselt er das Parodistische mit dem Komischen. Wenn ein sevillaner Raufbold und Schelm als Wunderthäter und Heiliger in Mexico stirbt, so leuchtet für uns hier und manchmal sonst der Spott über den Aberglauben in einer der Inquisition nicht faßbaren Ironie hervor. Diese Arbeiten blieben unbeachtet. Dagegen errang Cervantes die Palme mit seinen Zwischenspielen, in welchen er die Dramatisirung einer Anekdote, eines Schwanks aus dem Volksleben mit all seinem kernigen Humor, mit all seiner Kenntniß des Menschenherzens, mit all seiner Kraft anschaulicher Sittenschilderung ausführte, und so vollendete was Lope de Rueda begonnen. Hat er im Drama seinen Roman nicht erreicht, so steht er hier auf der Höhe seiner Novellen, ja einige Stoffe derselben begegnen uns hier wieder neben andern köstlichen Erfindungen. Ich nenne von solchen die Eulenspiegelei des Wundertheaters, auf dem gar

nichts aufgeführt wird, während doch die Zuschauer die seltsamsten Dinge zu sehen vorgeben, da der schlaue Puppenspieler ihnen gesagt hat daß der nichts sehe der unehelich geboren sei oder maurisches Blut in den Adern habe; ja sie verhöhnen einen hinzukommenden Soldaten, der nichts sieht. Ich nenne den Studenten von Salamanca, der die ins Nebenzimmer mit Speis' und Trank geflüchteten Liebhaber der Frau und der Magd vor dem heimkehrenden eifersüchtigen Ehemann als lustige Teufel beschwört. Gewöhnlich schließt das Zwischenspiel mit Musik und Tanz zu einem Gesang, der den Sinn des kleinen Stücks noch einmal leicht und heiter zusammenfaßt.

Jetzt folgt am Wendepunkt des Jahrhunderts die Blüte des spanischen Dramas durch Lope de Vega und die Schar seiner Genossen. Der Staat war mächtig, das Volk war reich geworden und wollte nun nach seiner Arbeit das Leben genießen; die folgenden Geschlechter gingen dadurch zurück und verfielen unter dem geistlichen und weltlichen Despotismus in Armuth und Unwissenheit, die Gegenwart aber freute sich die Thaten der Vorzeit im Spiegel der Kunst zu erblicken, die Romanzen, die in aller Mund waren, nun auf der Bühne zu sehen, und die Poesie, von der das Leben selber mit seinen Kriegs- und Liebesabenteuern so vielfach durchdrungen war, im Schauspiel heiter zu genießen. Dem Hang zum Wunderbaren kam die Entdeckung der Neuen Welt und die Pracht des Gottesdienstes, sowie die religiöse Legende entgegen, die ein stetes Eingreifen des Himmlischen ins Irdische oder die sinnliche Erscheinung des Heiligen darstellte; so gewann, wenn auch auf phantastische Art, das Schauspiel selbst seine tiefere Grundlage und seine Weihe, und offenbarte das Walten Gottes im Geschick der Menschen. Die Dichter waren Söhne ihres Volkes und ihrer Zeit, begeistert für den christlichen Glauben und das Königthum; der Genius, dem im Staat und in der Philosophie zu seiner Wirksamkeit kein Raum vergönnt war, fand in der Kunst ein offenes Gebiet für seine Entfaltung, und manches kecke Wort ward entschuldigt im Munde der dramatischen Figuren als zu ihrer Charakteristik gehörig. So meint bei Cervantes ein dummer Bauer: er sei ein alter Christ und verrichte die Woche vier- bis fünfmal die vier Gebete, das genüge um Schultheiß zu werden; Lesen und Schreiben seien in seiner Sippschaft nicht üblich, das seien Chimären die einen Mann auf den Scheiterhaufen liefern. Und das Volk lachte über solche Kritik seiner Zustände, die Kirche aber war

befriedigt, wenn ihre Autorität, ihr Dogma nicht angegriffen, sondern äußerlich anerkannt wurde. Lope läßt einen Soldaten, der aus den Niederlanden heimkehrt, ohne Umschweife sagen:

> Was hat mir in aller Welt
> Luther's Sekte denn gethan?
> Unser Herr hat sie geschaffen;
> Und befänd' er es für gut,
> Würd' er selbst die Ketzerbrut
> Ohne mich zur Seite raffen.

Zwar hatte der alte finstere Philipp II. kurz vor seinem Tod auch das Theater geschlossen, aber nach zwei Jahren drängte das Volk unter seinem Nachfolger um so begieriger sich zur Bühne. Liebe, Ehre, Treue und Gehorsam dem König, katholischer Glaube sind die geistigen Mächte im Leben wie in der Poesie. Die Ehre ist ursprünglich das Selbstgefühl des Menschen von seiner sittlichen Würde, das ihn über das Gemeine erhebt und zum Edlen verpflichtet; in Spanien aber verfestigt sich immer mehr ein conventioneller Codex von bestimmten Satzungen dessen was die Ehre des Vornehmen erheischt, und diesem Formelwesen muß der Mann von Stande gehorchen, er erinnert sich was er zu thun hat und bringt das Herz, den eigenen Willen ohne großen Kampf zum Opfer. Dem König gebührt die ehrfurchtsvollste Ergebenheit, seinem Befehl der pünktliche Gehorsam; die persönliche Selbstbestimmung ordnet sich ihm unter, sowie der Zweifel, das eigene Denken vor dem Kirchendogma schweigt. Doch herrscht bei Lope viel mehr individuelles Leben als bei Calderon, und von dem Einen zum Andern hin erstarrt allmählich der lebendige Fluß der Gemüthsbewegung wie der Geschichte unter dem Bann der Satzung in der Kunst, sowie im Volke selbst der Freiheitstrieb durch Zwingherren und Pfaffen erstickt wird. Man thut den Spaniern und ihrem Drama unrecht, wenn man, wie so häufig geschieht, Calderon zu ihrem Repräsentanten macht; die ältern Dichter sind viel freier und frischer als er.

Die spanischen Schauspiele sind geistliche und weltliche. Dieser Dualismus ist bedeutend und folgenschwer. Statt in der Tragödie auch des geschichtlichen oder frei erfundenen Stoffes ein weihevolles Sühnespiel, eine Feier der göttlichen Gerichte erscheinen zu lassen, macht der Spanier das weltliche Schauspiel zum Gegenstande der Unterhaltung, während dem kirchlichen die individuelle

Charakteristik und die aus ihr entwickelte Handlung gar häufig mangelt und Allegorien dafür einen Ersatz bieten sollen. Doch finden sich vorzügliche Stücke, in welchen Ernst des Gedankens und Fülle des Lebens ineinanderwirken. Unter den geistlichen Schauspielen werden vornehmlich aus den mittelalterlichen Moralitäten die Autos sacramentales, die Fronleichnamspiele zur Ehre des Sakraments von Brot und Wein, künstlerisch herausgebildet, während die Legenden der Heiligen sich der Komödie anschließen. Diesen Namen führt das weltliche Schauspiel, und es ist herkömmlich daß es in drei Acte gegliedert, in Versen verfaßt wird. Der Grundton kann ernst oder scherzhaft sein, das Tragische oder Komische kann vorwiegen; aber keins herrscht allein, sondern wie im Leben so werden auch auf der Bühne beide miteinander verwoben; dem Erhabenen, das sich versteigt und überhebt, heftet sich das Lächerliche an die Fersen, und komische Motive dienen dem Tragischen zum erläuternden Gegenbild; ja die Poesie schwingt sich empor über die Befangenheit der vornehmen Welt und ihre Gebundenheit an Standesvorurtheile, an das Ehrengesetzbuch, wenn die lustige Person des Bedienten oder Bauern zwar als die niedrige und gemeine Natur geschildert wird, die davon nichts weiß, die aber zugleich auch in dem reinmenschlichen Kern ihres Wesens darüber hinaus ist. Hier begegnet uns die romantische Ironie, die über den Gegensätzen schwebt und einen wie den andern mit dem Streiflichte des Komischen bestrahlt. Daß die tragischen Gestalten aber selbst einen Scherz machten oder zur Selbstironie sich erhüben, daß die komischen in ernste Conflicte geriethen und ihrer Menschenwürde sich bewußt würden, das kommt in Spanien allerdings noch nicht vor, dazu gelangt erst der germanische Geist in seiner Freiheit. Und weil der Spanier sich noch nicht rücksichtslos auf die Selbstherrlichkeit der Individualität stellt und vielmehr noch an Satzungen sich bindet, so liebt er den heitern Ausgang auch nach ernsten und schwerwiegenden Verwickelungen, indem jene Formeln dadurch erträglicher werden daß ihre Bewahrung dem Menschen zum Glück ausschlägt.

Dem eigentlichen Drama geht eine Loa voraus; das Wort heißt Lob; es ist eine Art Prolog, der statt des Theaterzettels das Publikum auf das Stück vorbereitet; und dann wird ein Zwischenspiel eingeschoben, das einen Schwank aus der gemeinen Wirklichkeit dialogisirt und mit Tanz und Musik schließt. Das

sind neben den Autos die besondern Gattungen der Komödie. Je nach ihrem Stoff ist sie historisch oder mythologisch; sie kann ein Festspiel sein und wird dann mit besonderm Pomp ausgestattet; sie kann größere Zurüstungen und reiche Costüme von Rittern und Königen erheischen, und heißt dann de ruido, de cuerpo; oder sie erhält den Namen daher daß die Personen die Tracht der Zeit, Mantel und Degen tragen, comedia di capa y espada. Eine Spätgeburt sind die comedias de figuron, welche die im Caricaturstil gezeichnete Figur des Geizigen, Zerstreuten, Schwätzers und dergleichen zum Mittelpunkt haben, und mehr dem Verstand als der Einbildungskraft ihren Ursprung verdanken. Die Komödie liebt das Epische der romanzenartigen Erzählungen und die lyrischen Gefühlsergüsse neben dem rasch fortschreitenden Dialog; der Trochäus mit Reimen oder Assonanzen wird der beliebteste Vers, mit dem aber nach Maßgabe des Inhalts kunstreiche Strophen bald mehr ernst gehaltener, bald zierlich leichter Art wechseln; die echten Dichter wissen diese bunte Fülle in einen Grundaccord aufzulösen.

Die Bemerkungen welche ich bei der spanischen Malerei über das Verhältniß von Kunst und Politik machte, mögen hier einige Worte von Schack ergänzen. Auch er erwähnt daß unter der Regierung der Philippe und unter der Inquisition das Drama seine Höhe erreichte, während das Volk geknechtet ward und versank. Aber er weist auf einen Kern von Geisteskraft und Tüchtigkeit in der Nation hin, der jenen schädlichen Einflüssen das Gegengewicht hielt: die Energie eines der edelsten Völker der Welt war nicht leicht zu überwältigen. „Die verkehrtesten Maßregeln der Regierung waren unvermögend den mächtigen Impuls aus früherer Zeit ganz zu hemmen und das Reifen der Früchte zu hindern, deren Saat in bessern Tagen ausgestreut worden. So blieb auch das Nationalbewußtsein dasselbe das es war; die große Vergangenheit warf einen blendenden Schimmer auf die Gegenwart, der über den herannahenden Verfall täuschte. Frei und kühn trug der Spanier nach wie vor das Haupt, ungebeugt durch den Druck der Umstände; noch war der edle castilianische Stolz, noch das Bewußtsein von dem hohen Berufe seines Volks in ihm nicht erloschen, und die spanische Geschichte des 17. Jahrhunderts ist noch reich an Zügen eines edlen und unabhängigen Sinnes.“ Dieser Sinn gerade ließ die Kunst aus den Trümmern des öffentlichen Lebens hervorsprießen.

Die altcastilianische Familie der Vega rühmte Bernardo de Carpio als ihren Ahnherrn. Ein dichterisch begabter Mann, Felix de Vega, verließ seine Heimat und ging sein Glück zu suchen nach Madrid; eine Liebschaft die er dort anknüpfte, rief die eifersüchtig liebende Gattin an seine Seite, und die Frucht ihrer Aussöhnung war Lope, am 25. November 1562 geboren. Schon als Knabe schrieb er Komödien, ging er unter die Soldaten und in den Krieg. Früh verwaist studirte er in Salamanca; ein abenteuerlicher Liebesroman, den er nun erlebte, lenkte seine Gedanken vom geistlichen Stand ab und ließ ihn von neuem zu den Waffen greifen. Dann ward er Secretär eines Herzogs, heirathete, mußte aber aus Madrid wegen Schulden oder eines Duells flüchten und nahm 1588 Dienste auf der Armada. Später folgte ihm die Gattin in die Verbannung, starb aber bald. Um 1595 kehrte er nach Madrid zurück, und in einer neuen Ehe fand er ein idyllisch reizendes Familienglück. Doch als der Erstgeborene siebenjährig starb und die Mutter ihm bald nachfolgte, nahm er 1609 die Priesterweihe. Aber er blieb dem Theater treu, dem er längst seine schriftstellerische Thätigkeit gewidmet hatte. Sein Ansehen wuchs immer mehr, wenn es auch an literarischen Gegnern nicht fehlte. Laudes et iniuria populi in promiscuo habendae sunt schrieb er unter sein Bildniß. Er starb den 20. August 1635. „Der wahre Ruhm", sagte er sterbend, „besteht in der Tugend, und ich würde gern allen Beifall der mir zutheil geworden ist hingeben um Ein gutes Werk mehr gethan zu haben."

„Das Wunder der Natur, der große Lope de Vega trat auf und erhob sich zum Alleinherrscher der Bühne. Er machte sich alle Schauspieler dienstpflichtig, und erfüllte die Welt mit geschickten glücklichen wohlerfundenen Komödien. Gibt es auch manche, und es sind deren viele, die einem ähnlichen Ruhm nachstrebten, so reichen sie doch alle zusammen mit dem was sie geschrieben nicht an die Hälfte dessen was er hervorgebracht hat." So Cervantes. Lope ist als der fruchtbarste aller Dichter weltbekannt. In einem seiner letzten Werke berechnet er selbst die Zahl seiner Schauspiele auf 1500; daran reihen sich epische Dichtungen, Erzählungen, geistliche und weltliche Lieder, fromme Betrachtungen. Für die Zeit seiner Bühnenwirksamkeit kommen auf das Jahr 50 Schauspiele; er mußte sie natürlich so rasch verfassen als ein Copist sie abschreiben würde; die Verse mußten

ihm vom Munde sprudeln wie seinem Poeten in einem Zwischen-spiele, der an alles was Jemand sagt sogleich die köstlichsten Reime fügt, er mußte ein immerwährender Improvisator sein. Seinen Werken fehlt allerdings die gründliche und ebenmäßige Durchbildung; sie vergleichen sich nicht jenen wenigen langsam gereiften Früchten am Lebensbaume von Shakespeare, Goethe, Schiller, in welchen das beste Denken und Können der Meister concentrirt ist, sodaß sie durch die ursprüngliche Tiefe ihres Reichthums und ihre allseitige Vollendung immer wieder anziehen, aber die geniale Sicherheit und Leichtigkeit mit welcher Lope den Stoff organisirt, das dramatisch Wirksame hervorhebt und das Ganze im heitern Spiele der Einbildungskraft an uns vorüberführt, ist immer bewundernswerth; unsere Bewunderung steigt je mehr wir von ihm kennen lernen, und gern nennen wir ihn den erfindungsreichsten aller Poeten, und fügen mit Schack hinzu: „Man nehme diesen Begriff nicht äußerlich als das bloße Ersinnen außerordentlicher Vorfälle und Umstände, sondern im höhern Sinne, sodaß darunter die Fruchtbarkeit der Phantasie im Erschaffen eines die Grundidee des Stückes verkörpernden factischen Inhalts verstanden wird, die Fähigkeit aus der Entwickelung der Charaktere und deren Zusammenstellung, aus den Beziehungen zwischen den Personen und den Verhältnissen mannichfaltige Begebenheiten und Schicksale, Wendungen und Katastrophen abzuleiten. So eminent nun erscheint Lope in diesem Punkt daß ihm darin schwerlich irgend ein Dichter alter oder neuer Zeit verglichen werden kann. Seine Werke bieten eine wahre Fundgrube wirksamer dramatischer Motive dar, er scheint alle denkbaren Combinationen erschöpft und den Nachfolgern nichts übrig gelassen zu haben als ihm nachzuahmen." In der That erweisen sich viele der vorzüglichsten Werke späterer Dichter als neue Bearbeitungen seiner Erfindungen.

Im Jahre 1609 erschien von Lope eine versificirte Schrift: „Neue Kunst in jetziger Zeit Komödien zu verfassen." Ich versuche die Zeichnung seiner poetischen Thätigkeit im Zusammenhang mit diesen seinen Selbstbekenntnissen und seiner Lehre; als echter Künstler ist er größer in seinem Dichten als in seinem Denken darüber. Aehnlich wie Shakespeare sagt er der Zweck des Schauspiels sei: „die Handlungen der Menschen nachzuahmen und die Sitten des Jahrhunderts zu malen". Auch er gibt ein poetisches Abbild des menschlichen Lebens in seinen Höhen und Tiefen, er

leitet die Handlungen aus ihren Quellen ab und richtet sie durch ihre Folgen, und durch das Getriebe der Leidenschaften und Intriguen hindurch vollzieht sich ein höherer göttlicher Wille, die sittliche Weltordnung. Lope sagt daß er die Kunstregeln nach den Mustern der Antike kenne; aber er weiß auch daß keiner in fremder Weise seinem Genius genug thun könne, er zweifelt daß je eine Nachahmung ihr Vorbild erreiche. Darum erklärt er: wenn er eine Komödie schreiben wolle, verschließe er den Aristoteles mit sechs Schlüsseln, werfe Terenz und Plautus aus seinem Studirzimmer und schreibe wie diejenigen das Vorbild gaben die den Beifall des Volks erlangten. Dabei suche er einen Mittelweg zwischen den Extremen, zwischen der Beobachtung der Kunstregeln, die einmal unmöglich sei, und zwischen dem Volksgeschmack. Das heißt: Lope ist Volksdichter, das spanische Drama Volksschauspiel in dem Sinne daß der Dichter Stoff und Form so wählte wie der Sinn seiner Nation es verlangte, der einen größern Reichthum von Handlungen und Charakteren begehrte als die Alten hatten; und wenn das bei den Anfängern, bei untergeordneten Talenten zu einer wüsten abenteuerlichen Fülle verführte, so brachte Lope Maß, Klarheit, Ordnung hinzu, indem er als Genius in Uebereinstimmung mit dem Nationalgeist wirkte. Die Mischung des Tragischen und Komischen, fährt er fort, sei zwar ein zweiter Minotaurus; aber diese Mannichfaltigkeit ergötze sehr, die Natur, die eben dadurch schön sei, gebe uns ein gutes Beispiel. Das heißt doch wohl: er will keinen bloßen Wechsel von Scherz und Ernst, kein unerquickliches Durcheinander tragischer und komischer Motive und Eindrücke, sondern die schöne Mannichfaltigkeit, die sich daraus ergibt daß eine und dieselbe Sache nach ihrer ernsten und heitern Seite betrachtet wird, daß der Humor die Doppelwirklichkeit des Lebens hervorhebt, wo keine Rose ohne Dornen ist, aber auch jeder Dorn seine Rose trägt, und die Niederlage des einen die Siegesfreude des andern bedingt. Lope hat den Gracioso geschaffen, in welchem der Hanswurst, der Tölpel und Einfaltspinsel der ältern Stücke verschmolzen sind; aber er verbraucht ihn durchaus nicht so stereotyp wie spätere Dichter; sein Gracioso kann der schlaue Bediente sein, aber auch als Bauer oder Hirt oder amerikanisches Naturkind auftreten, das nicht begreift wie der stumme Brief auf einmal dem Empfänger etwas sagen, ihm verrathen kann daß von zwölf überschickten Orangen zwei fehlen, also heimlich genascht worden sind. Und Lope weiß

in der Tölpelei auch die gutmüthige Ehrlichkeit, in der Schalkheit auch die Herzlichkeit mitklingen zu lassen; der dickbäuchige Schwätzer hält plötzlich die Folter aus, wenn es das Wohl des Vaterlandes gilt, und tröstet sich mit einem Spaß in seinen Schmerzen, und der Einfältige behauptet den schlichten Sinn, die Wahrheit der Natur gegenüber der verschrobenen Convenienz, der verstiegenen Leidenschaft.

Lope fährt fort zu erwähnen daß die Spanier in ein paar Stunden möglichst viel sehen wollten; es lasse sich daher der Reichthum des Stoffes nicht in die Einheit von Zeit und Ort hineinschnüren; aber, setzt er hinzu, man gebe wohl Acht daß der Gegenstand nur Eine Handlung habe. Die Fabel darf nicht episodisch und nicht durch andere Dinge, die mit dem Hauptplan in keiner Verbindung stehen, unterbrochen sein; man darf ihr kein Glied nehmen können ohne dadurch den Zusammenhang des Ganzen zu stören. Diesem Gesetz ist Lope nachgekommen. Zwar können Jahre zwischen seinen Acten liegen, zwar können sich mannichfache Begebenheiten aneinander reihen, aber sie sind alle von einer gemeinsamen dichterischen Anschauung durchdrungen, und entfalten uns bald einen Charakter nach dem Kerne seines Strebens, bald einen Gedanken in seiner Herrschaft über verschiedene Lebenskreise, und so gewinnen wir auch die Einheit eines Totaleindrucks. Die Handlung ist bei Lope die Hauptsache, durch sie zeichnet er die Charaktere, sie bewegt sich rasch und entschieden vor unsern Augen, von ihr aus erhalten die betheiligten Personen ihre Farbe. Die Charaktere sind allerdings nicht so tief angelegt, nicht so allseitig und gründlich ausgeführt wie in den größten Werken germanischen Stils, aber keineswegs flache Figuren nach den Rollenfächern des Helden und Liebhabers, der verschmitzten Zofe und des lächerlichen Alten, vielmehr ist Lope reich an individuellen Zügen, wie solche wieder die besondere Begebenheit und Lebenslage bedingt, und im Ausdruck der wechselnden Stimmungen, in der Entfaltung der Leidenschaften zeigt er sich als herzenskundiger Menschenkenner. Gegen Ende des Stücks überrascht uns oft ein unerwarteter Gesinnungswechsel, ein Umschlag, den Schack indeß mit der Natur der Spanier erklärt, welche in ihrem Streben und Wollen stets decidirt sind, heftig und beharrlich in heißer Leidenschaft, aber wenn das Ziel derselben unerreichbar erscheint, auch bereit sich dem kalten Gebot der Vernunft zu fügen. Zugleich hängt es mit der Compositions-

weise Lope's zusammen. Man schürze, sagt er, den Knoten von Anfang an bis sich das Stück dem Ende nähert; die Lösung darf aber nicht eintreten bevor die letzte Scene kommt, denn wenn das Publikum das Ende voraus weiß, so kehrt es das Gesicht der Thür und dem Schauspieler den Rücken zu. Lope hat hier richtig erkannt daß das Drama aus der Gegenwart in die Zukunft strebt, daß der Dichter sogleich das Endziel im Auge haben und die Spannung des Publikums auf den Ausgang erregen muß. Seine Expositionen sind meisterhaft, der erste Act, an den er mit vollem Herzensantheil ging, gewöhnlich das Vortrefflichste; er versetzt uns sogleich mitten in eine interessante Situation, und indem er die Charaktere wie die Verhältnisse einführt, bewegen sie sich sogleich lebendig gegeneinander. Bei der steigenden Verwickelung im zweiten Act begegnet uns eher schon hier eine Nachlässigkeit, dort etwas Störendes. Im dritten Act weiß er gewöhnlich durch eine neue Wendung das Interesse rege zu machen, und durch die Art wie der erwartete Ausgang eintritt doch zu überraschen.

Ferner sagt Lope daß die Sprache sich der Stellung und dem Alter der Personen anpassen, daß ihr Ton und Schwung mit der Größe der Handlung oder Leidenschaft wachsen müsse; er hat diese Regel befolgt, und ebenso die weitere, daß auch die Versmaße dem Stoff gemäß sein sollen, die Octaven- und Romanzenform für Erzählungen, das Sonett für eine Erwartung oder Betrachtung, Redondilien für Liebesgespräche zu wählen seien.

In stofflicher Beziehung empfiehlt Lope Ehrenangelegenheiten, die alle Menschen stark bewegen, und tugendhafte Handlungen, denn der Edelmuth ist allgemein beliebt. Das heißt überhaupt: der Stoff muß aus dem Leben gegriffen sein, der Empfindung des Volks entsprechen, das sittliche Gefühl befriedigen; wir sollen im Schauspiel mit den Hauptfiguren sympathisiren, dann ergreift uns ihr glückliches oder leidvolles Geschick. Das Gebot der Ehre ist auch bei Lope ein häufiges Motiv zu Handlungen, zu innern Conflicten. In einem seiner feinsten Lustspiele (der Gärtnerhund) hat er den Kampf der Liebe mit der Standesehre im Herzen einer neapolitanischen Gräfin geschildert. Sie bekennt ihrem Secretär, dem Geliebten ihrer Gesellschaftsdame, die eigene Neigung in Form eines Briefes den ihr eine Freundin geschrieben habe, den er beantworten solle; nach mancherlei Wirren weiß der schlaue

Bediente den Secretär für den von Corsaren geraubten Sohn eines alten Herzogs auszugeben. Vorher schon sprach die Gräfin: „Fluch der Ehre! Schreckliche Erfindung der Menschen, du hebst die Gesetze der Natur auf, und ich weiß nicht ob dein Zaum so heilsam, so gerecht ist wie man behauptet. Wehe dem der dich erfunden!" Calderon hat das bekanntlich im Maler seiner Schande wiederholt:

> Daß die Ehre mir zerronnen
> Ist der Schmähruf den ich höre;
> Darum Fluch dem der der Ehre
> Qualgesetz zuerst ersonnen!
> Er, ein kalter Machtgebieter,
> Hat die Ehre nie erkannt,
> Drum nicht eigne, — fremde Hand
> Wählt er zu der Ehre Hüter;
> Hat sie Fremden übergeben
> Und den Qualspruch festgesetzt:
> „Dem nicht Schande der verletzt,
> Der Verletzte soll erbeben!"
> Ob die Ehre nicht alsdann
> Jedes Buben Beute wäre?
> Darum Fluch dem der der Ehre
> Qualgesetz zuerst ersann!

Die Einsicht bricht durch daß die conventionellen Satzungen in Widerspruch mit der Natur stehen, aber bei Calderon entscheiden doch die herkömmlichen Bestimmungen über das was die Ehre erlaubt oder gebietet, statt des persönlichen Selbstgefühls; das kommt nur zu resignirender Klage. Der spanische Stolz will bei Calderon den reinen Namen, die Reinheit des adelichen Bluts; die Meinung der Standesgenossen gilt mehr als die Regung der Menschenwürde, das Bewußtsein des innern Adels. Lope ist auch hier freier. Sein Secretär gesteht der Gräfin vor der Heirath daß der Adel seiner Natur es ihm nicht gestatte sie zu täuschen; er sei von bürgerlicher Herkunft und verdanke seinem Talent seine Stellung. Sie möge ihn ziehen lassen. Die Gräfin versetzt: „Das Glück liegt nicht in Hoheit und Titeln, sondern in der Harmonie der Seelen; ich nehme dich zum Gemahl." Leider fügt sie hinzu: Es sei ihr genug daß seine unadeliche Geburt verborgen bleibe, und damit der erfinderische Bediente niemals sie verrathe, könne man ja des Nachts wenn er schlafe ... „O über die schreckliche Undankbarkeit", ruft der Bediente, der gerade dazu-

kommt; „ich mache euer Glück, und ihr wollt mich im Schlaf ...“ Der böse Gedanke wird nicht zur That, nicht einmal zum Wort, aber Shakespeare hätte in einem Frauengemüth auch den Gedanken einen Menschen aus dem Weg zu räumen nicht aufkeimen lassen ohne das Verbrecherische durch die Stimme des Gewissens zu brandmarken. Die Spanier nehmen das so hin; der Schein der zum Glück der Großen nöthig ist — und das Leben eines Bedienten!

Neben Edelmuth und Ehre hätte Lope noch die Liebe als dramatischen Stoff nennen sollen; sie ist die Seele vieler seiner Stücke, nach ihrer sinnlichen Seite wie als Spiel der Phantasie, im Conflict mit den Verhältnissen wie nach dem Wankelmuth der das Abenteuer und den Wechsel liebenden Herzen, weniger als eine das ganze Leben bestimmende Gemüthsgewalt und opferselige Leidenschaft, sondern wie er selber singt:

> Ein Poet der's wohl verstand
> Sprach: Die Liebenden sind alle
> Tänzer auf dem Maskenballe,
> Wo die Zeit der Musikant.
> Weil Vernunft nicht führt den Reigen,
> Heißt es: Aendrung immerfort!
> Aendrung bleibt das Losungswort,
> Bis der Zeit Musik muß schweigen.

Wie Lope für das spanische Drama die nationale Kunstform schuf, so war sein Fühlen und Denken im Einklang mit seinem Volk; die Geschichte der Vorzeit, die der Stolz des Spaniers war, das Leben der höhern Stände wie die Sitte des Volks spiegelt sich in seiner Dichtung. Auf seinen Wanderungen hatte er Land und Leute kennen gelernt, und neben den glänzenden Bildern der Städte und ihres bewegten Treibens versetzt er uns in die freie Natur, wir athmen frische Bergluft oder den kühlen Abendhauch der über die Wellen des Meeres heranweht, und freuen uns am Tanz und Spiel, an den Liedern der Dorfbewohner, die unter dem klaren südlichen Himmel in der reizenden Landschaft selbst so aufgeweckte Burschen, so graziöse Mädchen geworden sind. Auch bei Lope ist die Liebe der Dichtung Stern, und er gehört wie Shakespeare und Goethe zu den großen Poeten die mit Vorliebe Frauengestalten gezeichnet, das eigene Dichtergemüth in ihnen ausgesprochen haben. Die stille Innigkeit und Sinnigkeit wie die Glut der Leidenschaft und den Heroismus der

That versteht er in gleicher Weise zu schildern, und neben den reinen Herzen die den Geliebten hold beglücken, die lieber das Leben opfern als die Ehre preisgeben, stehen die frechen Dirnen, die verschmitzten Kupplerinnen, die von Wollust und Grausamkeit berauschten königlichen Frevlerinnen; der listenreiche schalkhafte Muthwille im Kampf und Spiel der Minne ist ihm ebenso vertraut als der Heldensinn, der auch Frauen zu Sieg und Tod fürs Vaterland ruft. Gern legen sie Männerkleider an und folgen dem Geliebten oder Gatten, um auch im Unglück ihn nicht zu verlassen, oder seine Neigungsabenteuer zu hintertreiben, durch hingebende Treue ihn zu überwinden. Die edle Natur und Bildung, die auch im groben Gewande der Dienstbarkeit mit fesselnder Anmuth auftritt und durch Prüfungen bewährt das verdiente Glück erlangt, die darzustellen ist eine Freude für ihn, wie für uns es zu sehen.

Kein Dichter der Welt hat die Sage und Geschichte seines Volks von dessen Ursprunge bis zur Gegenwart so vielseitig und umfassend dargestellt wie Lope; auch hier ersetzt er durch die unerschöpfliche Fülle und die in Hunderten von Stücken zerstreuten meisterhaften Züge was die einzelnen Werke an Durchbildung und ebenmäßiger Vollendung vermissen lassen. Die Romanzenpoesie der Spanier, die das ganze Mittelalter durchklang, hat in ihm ihren Abschluß gefunden, ist oft wörtlich in seine Dramen eingegangen. Bald dialogisirt er mit naiver Kunstlosigkeit und stellt treuherzig vor Augen was die Erzählung berichtet, bald geht er tiefer, organisirt den Stoff nach einem einheitlichen Princip und entwickelt die Ereignisse aus den Charakteren, das Geschick aus den Thaten. Es erinnert noch an das Puppenspiel und das Märchen, wenn ein Baum dem Bauer Wamba eine Krone entgegenhält und eine Stimme ihn auffordert sie zu nehmen, oder wenn Bernardo de Carpio seinen Vater, der gefangen saß weil er des Königs Schwester geminnet, durch seine Heldenthaten in der Schlacht bei Ronceval befreit, aber ihn todt findet, und nun die fürstliche Mutter herbeiholt, den Trauring mit dem Vater wechseln und dazu das Haupt des Leichnams nicken läßt. Aber es liegt eine derbe gesunde Kraft gerade in diesen alterthümlichen Stücken, und mit der idyllischen Anmuth ländlicher Scenen contrastirt die rauhe Tugend, die wilde ungeschlachte Tapferkeit der Helden, die bei aller Barbarei doch so edelsinnig, offenherzig und fromm sind. Lope trifft den Ton der Zeit, und individualisirt

die Jahrhunderte vom Ursprung des Volkes bis zu den Maurenkämpfen und der verfeinerten Sitte, der Romantik des Ritterthums. Dann aber sehen wir auch den Druck der Großen, die Noth des Volks und die Empörung, die selbst einen König in den Abgrund schleudert. Lieber allerdings zeigt uns Lope das Königthum auf der Seite des Volkes im Streite gegen aristokratischen Uebermuth. Da tritt Enrique III. verkleidet in das Zimmer des trotzigen Vasallen und erinnert ihn daran wie der jugendliche Fürst bei seiner Thronbesteigung die Großen, die den Schweiß des Volkes verpraßten, überwältigt, den Raub ihnen abgenommen, aber dann sie begnadigt habe. Nun wagt Melendez wieder zu trotzen; so möge er denn das Schwert ziehen und sich mit seinem König messen, denn dieser liebe das Volk und sei bereit die oberste Gewalt dem Würdigsten abzutreten. Da wirft sich Melendez vor dem König nieder, der ihm den Fuß aufs Haupt setzt, damit er bedenke und das Volk sehe was dem vermessenen Stolz gebührt. — Die Verlobung oder Hochzeit eines Bauern beginnt mehrere Stücke in der lieblichsten heitersten Weise. Dann aber kommt ein Großer der die Braut raubt, oder die Gattin verführen, überwältigen will; doch der Gatte stößt den Frevler nieder, oder das Dorf erhebt sich und stürmt das Schloß, und der König kommt zu richten, die Ordnung herzustellen, oder er wird von den Landleuten um Gerechtigkeit angerufen, und tritt mit dem Richterstab dem Comthur entgegen, den er nöthigt das von ihm überwältigte Bauermädchen zu heirathen, dann aber wird dem Frevler das Haupt abgeschlagen, und der junge Bauer erhält sein Weib und die Güter. — So dramatisirt Lope dem Geiste der Geschichte getreu die Ueberlieferung der Jahrhunderte, ja während der falsche Demetrius noch lebte, brachte ihn Lope auf die spanische Bühne. Schiller faßte den Stoff psychologisch tiefer: Demetrius ist siegreich so lang er an sein Recht glaubt; seit er auf der Höhe des Glücks diese Ueberzeugung nicht mehr hat, verfällt er in Mistrauen und Tyrannei und geht dadurch zu Grunde. Lope sah in ihm den echten Thronerben. Die Scenen am Hofe Iwan's des Grausamen im ersten Act, im zweiten die Abenteuer die der geflüchtete Prinz als Mönch, als Schnitter, als Diener des Piasten hat, geben einen guten Contrast, eine Reihe drastisch wirksamer Bilder; der dritte Act schildert die Siege und die Milde im Sieg: das angestammte Recht, die persönliche Tüchtigkeit, die göttliche Fügung stehen zusammen

und überwinden alle Anschläge der Bösen, das Verdienst wird gekrönt. Man sagt Lope habe Asiaten und Amerikaner, homerische Helden und alte Römer alle zu Spaniern gemacht; das ist nicht wahr. Er hat allerdings keine gelehrte Unterscheidung der Völker und Jahrhunderte, er hebt überall das Reinmenschliche hervor, aber seine besten Werke haben alle einen eigenthümlichen Ton, eine besondere Stimmung, ganz der Sache und dem Geiste der Zeit gemäß, und im Demetrius ist gerade ein slawisch volksmäßiger Hauch bewundernswerth.

Wie sehr der vaterlandsbegeisterte Lope aus dem spanischen Nationalgefühl herausdichtete, beweist seine Entdeckung Amerikas. Das Ereigniß ist in seiner weltgeschichtlichen Größe geschildert, und alles was den Spanier erheben und ergötzen konnte ist dargestellt. Wir sehen im ersten Act die letzten Maurenkämpfe um Granada; dort gewähren endlich dem Columbus, der vergebens in Portugal, in England angepocht hatte, Ferdinand und Isabella die Schiffe zur Fahrt, denn große Seelen glauben leicht an große Dinge. Die geistige Ueberlegenheit, der Muth, die Standhaftigkeit, die milde Menschlichkeit des Columbus entfalten sich wo er auftritt, wo er redet erkennt man den Genius; nur die wissenschaftlichen Gründe für seine Idee werden nicht genugsam hervorgehoben; aber seine Phantasie wird betont: Lope zeigt auf dem Theater wie eine Vision ihn vor den Thron Gottes emporträgt, wo er die Rathschlüsse der Vorsehung schaut, die nun auch die neue Welt der Erlösung bestimmt, und so wird nach spanischer Auffassung die Entdeckung zugleich der Gewinn einer neuen Welt für den rechten Glauben. So sieht denn auch später das wundersüchtige Volk die Wunder des Kreuzes das unter den Indianern aufgepflanzt wird. Ganz prächtig ist die Schilderung des Eindrucks den die Europäer mit ihren Schiffen und Feuerrohren auf die Indianer machen; die Naturkinder mit ihrer Liebe, ihrem Haß, ihrem Erstaunen und ihrer Hingebung heben sich deutlich genug von den Spaniern ab, die über der Religion und dem Vaterland auch ihrer Goldgier und Sinnenlust nicht vergessen. Die glückliche Heimkehr, die Taufe der Indianer schließt das Stück, das mit dem bekannten Wappenspruch ausklingt:

Für Castilien und Leon
Fand die neue Welt Colon.

An die Stücke aus der vaterländischen Geschichte kann man eine Menge anderer anreihen die den Schauplatz in ferne mitunter fabelhafte Länder verlegen, und Mord und Staatsumwälzung mit Liebesangelegenheiten verknüpfen, abenteuerlich bunte, grelle, meist wüste flüchtig dialogisirte Romane, die dem Geschmack der Menge huldigen. Viel anziehender sind die Dramen nach italienischen Novellen, unter denen wir zum Vergleich mit Shakespeare Roselo und Julia hervorheben. Auch hier lernen die Kinder der feindlichen Häuser sich auf dem Ball kennen und lieben, und bei nächtlicher Zusammenkunft im Garten beschließen sie die heimliche Ehe. Im zweiten Act aber entbrennt der Straßenkampf der Parteien, den Roselo zu schlichten sucht, indem er den Vorschlag einer Wechselheirath macht; er wolle Julien seine Hand bieten. Darüber geräth ihr Vetter Octavio, der sie für sich selbst wünscht, in Wuth, greift Roselo an und fällt. Roselo wird verbannt, und die Aeltern wollen die weinende Julia durch baldige Hochzeit mit Graf Paris trösten. Der erhält die Botschaft als er zu Ferrara gerade mit Roselo zusammen ist, welcher die Geliebte jammernd für untreu hält und sich durch eine andere Liebschaft rächen will; wenn der Versuch auch schlecht ausfällt und ihn davon überzeugt daß er von Julien nicht lassen kann, so wäre der bloße Gedanke für Shakespeare's Romeo eine Unmöglichkeit. Im dritten Act leert Julia den Schlaftrunk. Der Monolog bei ihrem Erwachen in der Gruft ist voll ergreifender Wahrheit der Empfindung. Roselo kommt zur rechten Zeit, vom Mönch herbeigerufen, und beide begeben sich auf ein Schloß von Juliens Vater. Dorthin kommt der Alte mit einer Gesellschaft. Julia ist unter das Dach, Roselo in den Keller geflüchtet. Wie eine Geisterstimme von oben ruft sie den Vater, der gerade am Einschlafen ist, bekennt sich vermählt und fordert um ihrer Ruhe willen die älterliche Einwilligung. Sie erhält dieselbe. Nun wird Roselo aus seinem Versteck herbeigebracht. Da zeigt sich auch Julia, kein Gespenst, sondern leibhaftig, und mit allgemeiner Versöhnung schließt das Stück. Die possenhafte Wendung beweist wie ganz anders Shakespeare die hier im Stoff liegende Tragik der Liebesleidenschaft in ihrer alleinigen verzehrenden und verklärenden Glut erkannt hat, wieviel tiefer er in das Heiligthum des Herzens geschaut, wieviel herrlicher die Selbstherrlichkeit der Individualität in ihrem Todesmuth einer ganzen Welt gegenübergestellt, deren Haß sie durch das Opfer des Lebens überwindet.

Zu Lope's vorzüglichsten Werken gehören romantische Darstellungen im Anschluß an historische Namen, sodaß jene auf geschichtlichem Hintergrunde sich erheben. Gern läßt er Ferdinand und Isabella durch die Handlung schreiten, gern die große Welt eines geschichtlichen Ereignisses das Privatgeschick mitbestimmen. Am berühmtesten ist Estrella, der Stern von Sevilla, geworden. Die Tragödie kann uns von Lope's unvergleichlichem Reichthum an echt dramatischen Motiven ein Beispiel geben. Die Dichtung, im 18. Jahrhundert von Trigueros nach französischem Geschmack zugerichtet, kam in solcher Gestalt auch auf die deutsche Bühne. Allein da zeigt sich im Vergleich mit dem Original wie wenig es frommt im Dialog blos zu erwähnen und zusammenzuziehen was das volksthümliche Schauspiel auf der Bühne vorgeführt; denn das Princip des Dramas ist die Entwickelung, wir wollen die Dinge werden sehen, und viel mächtiger ist die Wirkung, wenn im Original Bustos Tabera von König Sancho begünstigt wird ohne zu wissen warum, und die Richterstelle ausschlägt, aber die würdigsten Männer dazu empfiehlt, — die dann später ihm das Urtheil sprechen, und das Recht nicht zu seinen Gunsten beugen wollen. Viel wirksamer ist wenn wir sehen und nicht blos erzählt bekommen wie der König Nachts die Zofe Estrella's besticht, wie deren Bruder Bustos dazukommt und das Schwert zieht, wie der erschreckte König sich zu erkennen gibt und der Edle ihm nun das ehrlose Benehmen verweist und die treulose Dienerin tödtet, während in der Ueberarbeitung der König darüber seinem Günstling in einer Expositionsscene nur berichtet. Beide beschließen Bustos' Tod, und dessen Freund Ortis, Estrella's Verlobter, erhält vom König den Befehl an einem Beleidiger der Majestät das Urtheil zu vollstrecken, die Sache aber geheim zu halten. Ortis gelobt das. Der Widerstreit seiner Gefühle, als er den Namen Bustos erfährt, ist meisterhaft geschildert: Freundschaft und Liebe liegen gegen die Lehnspflicht auf der Wage, aber die letztere siegt; selbst seiner nicht mächtig fordert er Bustos zum Zweikampf, tödtet ihn und überliefert sich dem Gericht. Estrella erwartet den Geliebten zur Hochzeit, da wird die Leiche des Bruders gebracht, — ein Glückswechsel erschütterndster Art. Sie heischt Blutrache, sie verlangt den Mörder, und hört daß es der Geliebte ist. Doch er hat nur gethan was die Ritterehre gebot, das kann sie nicht tadeln, so möchte sie ihn befreien, aber er versagt die Flucht. Ein Wort, daß der König die That geboten,

könnte ihn retten, aber er hat ja zu schweigen gelobt. Da bekennt endlich der König, als er das Recht nicht beugen kann, daß er den Befehl gegeben; er läutert sich allerdings im Seelenkampf, er wird des Verbrechens nicht froh, aber wir verlangten im germanischen Drama doch eine ganz andere Wucht des strafenden Gewissens. Estrella geht ins Kloster, denn der Hand die den Bruder erschlagen, kann sie die ihre nicht reichen; Ortis sucht den Tod im Maurenkrieg. Wenn es uns „spanisch" vorkommt daß das Lebensglück dreier tugendhafter Menschen um der Lüsternheit und Laune des Königs willen so ohne weiteres geopfert wird ohne Sühne, so scheint Lope selbst eine leise Ahnung davon gehabt zu haben, denn als er noch ein ernstes Wort der Bewunderung über den Hochsinn der Sevillaner hat reden lassen, legt er dem Gracioso den Spruch in den Mund: Er finde sie alle und die ganze Geschichte toll.

Biblische Erzählungen, antike Mythen, Heiligenlegenden, Ritterbücher lieferten dem Dichter immer neue Stoffe. Aber unter der massenhaften Improvisation ragen vornehmlich poetische Lustspiele hervor, die durch den wohlerwogenen Plan, die feine Ausführung, die Fülle von geistreichem Scherz und die blühende Sprache bekunden daß Lope sie sorgsam durchgebildet hat. Ich kenne lange nicht alle Werke von Lope die Schack bespricht, aber sogar unter solchen die er übergeht oder flüchtig berührt, fand ich so viel Ausgezeichnetes und Charakteristisches daß ich zum Theil darauf meine Darstellung begründet habe. So trag' ich kein Bedenken Schack's Urtheil über diese Gruppe zu wiederholen, indem ich über das Einzelne in einer Weltgeschichte der Kunst auf ihn verweisen muß. „Mag die Anlage oder Durchführung des ganzen Plans oder die sorgfältige Pflege des Besondern, mag die Erfindung oder Ausführung der Handlung ins Auge gefaßt werden, überall zeigt sich der vollendete Meister, überall beglückt uns der üppigste Reichthum der Phantasie, die gutmüthigste Laune, der Adel der Gesinnung, der durchdringende Blick in die Tiefe der Seele. Welche Mannichfaltigkeit in den wunderbaren Spielen des Zufalls und in der Gestaltung der Verhältnisse die aus ihnen hervorgehen, welcher Glanz der Beleuchtung, welche Wärme des Colorits!"

Eins dieser Lustspiele („Das Unmöglichste von allen") hat Braunfels formgetreu ins Deutsche übersetzt. Im Garten der Königin von Neapel wird Minnehof gehalten; Roberto legt Wider=

spruch gegen Lisardo's Behauptung ein, daß ein liebend Weib zu hüten das Unmöglichste von allem sei. Wie prächtig weiß nun Lope die Umstände zu verketten daß jener am Ende selbst die verschleierte Schwester, die Lisardo erringen will, mit ihm nach dessen Hause geleitet! Als es Roberto doch bald um seine Wette bange wird, will er die Schwester seinem Freunde Feniso verloben; aber während dieser im Sommerabend im Garten um sie wirbt und sie schon gewonnen glaubt, steht längst ihr Geliebter, der als Kofferträger seines eigenen Dieners eingetreten, im Myrtenbusch, und hört Diana's Worte:

Bronnen die mit reinem Thaue
Meines Freundes Antlitz baden,
Habt ihr ihn hierher geladen
Daß er meine Treue schaue?
Sagt ich bleib ihm treu verbunden!

Und während die andern weggehen, die Liebenden aber noch verweilen, singen die Musikanten das alte Liedchen:

Mutter, meine Mutter, Hüter stellst du mir?
Hüt' ich mich nicht selber, hilft kein Hüter dir.

Das Lustspiel ist eine Perle der Weltliteratur, und jubelnd über den Sieg den hier das geistreiche Selbstbewußtsein und das sittliche Gefühl echter Liebe und Ehre über alle scheinsame Convenienz der Sitte und Meinung davontragen, entzückt von der Blütenfülle des Inhalts und der Form, von dieser heitern Harmonie in der alle angeschlagenen Töne sich auflösen, bewundern wir zugleich den poetischen Sinn einer Zeit und Nation die an solchen duftigen holden Gebilden der Phantasie ihre Freude hatte, statt sich auf die unlustige Trockenheit eines verständigen Realismus zu beschränken, wie das heutige Publikum, das sich auch im Theater an die Prosa hält die es zu Hause hat.

Die „Wunder der Verschmähung“ zeigen den Sieg den der Mann über die spröde Schöne durch scheinbare Verachtung und Kälte gewinnt, allerdings mit einigen holzschnittartig derben Zügen, die an die Zähmung des Wildfangs in Shakespeare's Jugendwerk erinnern. Moreto hat hier und sonst eine noch geistreichere Reflexion, Calderon berechnet künstlicher, Tirso de Molina steigert den Humor, aber sie erscheinen wie Zweige die aus dem Stamme Lope's hervorwachsen, und seine besten Dichtungen haben durch

die glückliche und beglückende Vereinigung dessen was jene gesondert ausbilden, den Vorzug einer allseitig erquickenden frischen Ursprünglichkeit.

Die Masse der Dichternamen und Werke, die um Lope herum aller Orten auftauchten, müssen wir der Specialgeschichte überlassen. Sie zeigen den Drang der Nation zum Drama und die dichterische Stimmung der Zeit; obgleich ohne künstlerische Durchbildung sind sie im Einzelnen selten ohne ergreifende Züge, die bald durch feurige Einbildungskraft, bald durch glänzende Sprache neben dem Formlosen und Derben hervorstechen. Diesen Naturalisten stellen sich Classicisten gegenüber, welche auf die Muster und Regeln der Alten hinweisen und die Roheit der Volksbücher bekämpfen. Zwischen beiden Parteien schreitet Lope immer sicherer und bewunderter voran. Tirso de Molina beruft sich 1624 bereits auf ihn als auf die neue Autorität in der Kunst. Den Vertheidigern der drei Einheiten hält er entgegen daß Begebenheiten der Welt wie Geschichte des Herzens sich nicht in einem Tage verlaufen; wie der Pinsel des Malers auf dem engen Raum von anderthalb Ellen Leinwand weite Entfernungen darstellt, welche das Auge mit dem Schein der Wahrheit täuschen, so müsse man auch der Feder des Dichters, die noch ungleich ausdrucksvoller ist, dasselbe Vorrecht zugestehen. Lope de Vega, der Phönix Spaniens, übertreffe die Seneca und Menander, welche die alten Gesetze festgestellt, sowol in der Quantität als der Qualität seiner nie genug gekannten Schriften so weit daß sein Ansehen ausreiche die Satzungen jener umzustoßen. Er habe die Komödie zur Vollkommenheit und feinen Ausbildung gebracht, man brauche zu keinem andern in die Schule zu gehen, und wenn er hier und da erkläre daß er nur aus Nachgiebigkeit gegen den Geschmack der Menge von den Vorschriften der Alten abgewichen sei, so thue er das nur aus natürlicher Bescheidenheit, damit die Bosheit Unwissender nicht für Arroganz ausgebe was Streben nach Vollkommenheit ist.

Wir begnügen uns Diego Ximenez de Enciso als Charakterzeichner zu nennen, und auf die edle Rührung hinzuweisen deren Velez de Guevara, der Dichter des hinkenden Teufels, mächtig ist, wenn er Inez de Castro oder Guzman den Getreuen auf die Bühne bringt, jenen Helden der lieber den Sohn opfert als die belagerte Stadt übergibt. Guillen de Castro ist Meister in der Darlegung von Gemüthskämpfen und innern Conflicten, ohne sie

so absichtlich und bewußt zum Mittelpunkt des Dramas zu machen wie Corneille, der ihm nicht blos den Stoff, sondern auch viele glanzreiche Stellen seines Cid verdankt. Es war Guillen de Castro's glückliche Erfindung den Streit zwischen Liebe und Ehre in der Brust des jugendlichen Helden zum Ausgangspunkt zu nehmen und den Kampf der Liebe und der Kindespflicht in der Seele Ximene's daran zu knüpfen. Der erste Theil seiner Thaten des Cid beginnt mit dem Ritterschlag und der Leidenschaft Ximene's wie der Infantin für Rodrigo; dann folgt die Beleidigung des Vaters, die Probe mit den Söhnen. Rodrigo auf dem Weg der Rache sieht Ximene auf ihrem Balkon, und tauscht mit ihr Worte der Liebe, das Auftreten ihres Vaters mahnt ihn an seine Ehrenpflicht, er fordert denselben und siegt im Zweikampf. Im zweiten Act erscheint Ximene klagend vor dem König, der ihr Schutz und Rodrigo's Verhaftung zusagt; das Bekenntniß daß sie ihn lieben mußte, hört dieser, und wirft sich vor ihr nieder, damit sie den Vater an ihm räche. Dann zieht er in den Kampf gegen die Mauren, gesegnet vom alten Diego, der ihm frohlockend die Herstellung seiner Ehre dankt. Nun folgen Kampfscenen nach den Romanzen. Ximene fällt in Ohnmacht auf die falsche Kunde vom Tod des Geliebten, verspricht aber dann ihre Hand dem Edelmanne der ihr das Haupt Rodrigo's bringe. Dieser besteht den Zweikampf um die Stadt Calahorra, der König aber läßt einen Ritter als Ueberwinder Cid's auftreten. Da bittet Ximene daß er sich mit ihrer Habe begnügen möge, ihr Herz gehöre dem Todten an. Nun erscheint dieser und berichtet seinen Sieg; und jetzt, nachdem Jahre verflossen und sein Edelsinn, seine Treue bewährt sind, reicht sie ihm die Hand. So ist die Dichtung inhaltreich und doch einheitlich; manches Episodische ward durch das Volk gefordert das die Lieblingsgestalten der Romanzen, die bekannten Ereignisse alle sehen wollte. Der zweite Theil führt allerdings die andern Jugenderlebnisse Cid's mehr in epischer Reihenfolge nacheinander vor, als daß er sie in dramatischer Gliederung um Centrum und Hauptinteresse ineinanderfügte und auseinander entwickelte; doch ist er gleich dem ersten voll poetischer Schönheiten, und das Ganze eins der farbigsten Bilder aus dem spanischen Mittelalter, in dessen Ton und Geist ausgeführt.

Die Dichterlaufbahn von Gabriel Tellez füllt die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er war Mönch eines Klosters zu Madrid

und schrieb unter dem Namen Tirso de Molina. An Fruchtbarkeit wie im Stil seiner Werke steht er Lope am nächsten. Um überraschender Effecte willen nimmt er es allerdings mit der Wahrscheinlichkeit seiner Erfindungen nicht immer genau, und die Lösung des Knotens seiner keck gesteigerten Verwickelungen ist oft nicht so glücklich als die Schürzung, aber wir müssen ihm vorausgeben daß auf den Bretern, die die Welt bedeuten, die Einbildungskraft herrscht, und wir folgen der Lebhaftigkeit seiner spannenden Handlungen und anziehenden Situationen, hingerissen von einem Zauber der Sprache, die krystallinisch klar jetzt sinnreiche Bilder und Gedanken in zierlicher Wendung wie geschliffene Edelsteine blitzen läßt, jetzt durch die Musik der Assonanzen und Reime das Ohr ergötzt. Kein Spanier ist so reich an Wortspielen wie er. Statt romanzenartiger Erzählungen legt er gern landschaftliche Schilderungen seinen Dramen ein, wie das Prachtstück über Lissabon in seinem Don Juan, oder auch die Darstellung großer Zeitereignisse. Eigenthümlich ist wie dieser Mönch meistens die Frauen vor den Männern bevorzugt, mag er die heldische Königswitwe schildern, die dem verstorbenen Gemahl die Treue bewahrt, dem Sohn die Krone rettet und mit überlegenem Verstand, mit schlagfertiger Kraft und mit Seelengüte allen Widerstand überwindet, oder mag die wirkliche oder verkleidete Bäuerin dem Edelmann folgen um durch tausend Intriguen und Wechselfälle hindurch seine Hand zu erobern, oder mag die hochgestellte Schöne den armen schüchternen Ritter den Fürsten und Grafen vorziehen und durch ihre Gunst den Blöden kühn machen. Die Männer sind da die Schwächeren, Spielbälle der Weiberlaunen. Charakteristisch ist ferner wie wir aus den Dramen dieses Mönchs den Verfall der Sitten unter dem kirchlichen und weltlichen Despotismus kennen lernen. Zur Befriedigung der Herrschsucht oder der Liebessinnlichkeit scheinen den vornehmen Herren alle Mittel erlaubt, Liederlichkeit ist guter Ton, und die unzüchtigen Späße necken und jagen einander. Die geistliche Censur aber findet dabei „nichts was wider die guten Sitten verstoße und nicht als treffliches Beispiel für die Jugend dienen könne“!

Manche Lustspiele von Tirso de Molina sind noch heute Lieblingsstücke der spanischen Bühne. So Gil mit den grünen Hosen, ein Mädchen aus der Provinz, das dem Geliebten, der eine reiche Partie in der Hauptstadt machen soll, dorthin folgt

und abwechselnd in jener Männertracht und in Frauenkleidern Männern und Frauen die Köpfe verrückt, bis sie Herz und Hand des Wiedereroberten festhält. So die Bäuerin von Valecas. Da flüchtet der Hauptmann Horrera wegen eines Duells nach Madrid unter dem Namen Mendoza's, trifft aber in einem Wirthshaus mit einem wirklichen Mendoza aus Mexico zusammen. Die Mantelsäcke von beiden werden im Wirthshause vertauscht, und Horrera findet Geld und Empfehlungsbriefe, die er sich zu Nutzen macht, indem er im Hause des Don Gomez als künftiger Schwiegersohn mit offenen Armen empfangen wird. Mendoza tritt dazwischen, kann aber sich nicht ausweisen und wird als Betrüger eingesteckt. Allein die Valencianerin Violante, die mit dem Hauptmann ein Liebesverhältniß hatte, reist ihm nach, tritt bei einem Bauer in Dienste, und bringt täglich das Brot zu ihrer Nebenbuhlerin, wo sie als naives Kind vom Lande den Leuten die Wahrheit sagt, und es endlich erwirkt daß Mendoza seine Frau und sie ihren Hauptmann gewinnt. Vortrefflich ist die Eifersüchtige auf sich selbst, Donna Maddalena, welche der ihr von den Aeltern bestimmte Bräutigam verschmäht, weil er sein Herz bereits einer verschleierten Dame geschenkt hat, deren Unterhaltung ihn entzückt, und die niemand anders als Maddalena ist. Vortrefflich ist die Reise von Toledo nach Madrid, wo der Geliebte die Braut eines andern, dem sie widerwillig folgt, als Eseltreiber begleitet, durch sein schalkhaft bäurisches Wesen die Gesellschaft belustigt, und am Schwanz des Esels der Braut einen Dornzweig befestigt sodaß das Thier kaum zu halten ist, und er dadurch neben der Geliebten herlaufen, und sich mit ihr bereden kann. Die Gesellschaft nimmt so wenig Anstoß daran, daß sie beide miteinander neckt und des Abends im Wirthshaus zum Spaß eine Hochzeit feiern läßt, die sie natürlich im Ernst vollziehen.

Tirso hat bekanntlich auch die Sage von Don Juan in die Literatur eingeführt; seine Tragödie hat für Moliere wie für da Ponte, den Textdichter Mozart's, zur Grundlage gedient. Sie beginnt in Neapel, wo Don Juan statt Octavio's die Herzogin Isabella Nachts besucht, überrascht wird und nach Spanien entflieht. Schiffbrüchig wird er von dem Schiffermädchen Tisbea aufgenommen. Er verläßt die Verführte, und kommt nach Sevilla, wo er die an seinen Freund Mata gerichtete Einladung von Donna Anna unterschlägt, und dieser leiht ihm selber den rothen Mantel zu dem Abenteuer bei seiner Braut. Sie erkennt den

Verrath und ruft um Hülfe; ihr herbeieilender Vater fällt von Don Juan's Degen, dieser wird verbannt, und kommt unterwegs zu einer Bauernhochzeit, wo er wiederum die Rolle des Neuvermählten übernimmt und die Bäuerin Aminta bethört. Heimlich kommt er nach Sevilla zurück und ladet das steinerne Bild von Donna Anna's Vater über seinem Grab zu Gast. Das Standbild kommt und fordert daß Don Juan am andern Abend ihn in der Kapelle besuche. Er verspricht es, und wie er dort die Hand der Statue faßt, versinkt sie mit ihm in die Tiefe. Indeß sind Isabella, Tisbea, Aminta sühneheischend nach Sevilla gekommen, und nachdem den Verführer die Strafe Gottes erreicht, bieten sie sammt Donna Anna als seine Witwen ihren frühern Verehrern die Hand. Die Scenen mit dem steinernen Gaste sind allerdings nicht von dem tragischen Grausen umwittert, das wir hier erwarten, zumal Mozart's Töne es ihnen verliehen haben. Das Werk ist flüchtig hingeworfen, aber von einem Meister, der sich in vielen Stellen bewährt. So ist die spröde Tisbea reizend geschildert, und wenn Don Juan's Diener ihn einmal die Zuchtruthe der Weiber nennt, so liegt darin die Hinweisung wie sie leichtsinnig dem schönen ritterlichen Mann entgegengekommen und dafür büßen. Er selber in seiner Jugendkraft stützt sich darauf daß es noch lange hin sei bis zum Tod und Gericht; sein Lebensübermuth wird ihm verhängnißvoll.

Tirso hat durch seine Marta die Frömmlerin zuerst die Scheinheiligkeit in einer Hauptfigur auf die Bühne gebracht, aber keineswegs wie Moliere um sie zu entlarven, die Tartüfferie zu geiseln, sondern so daß die weltentsagende Jungfräulichkeit und die Armenpflege nur die Maske ist die es dem Mädchen möglich macht den Geliebten als verkleideten kranken Studenten ins Haus aufzunehmen, ihn zu heirathen und den alten reichen Freier zurückzuweisen. Marta spielt mit Grazie die Frömmlerin, sie ist keine. — Tirso's vielbewundertes geistliches Schauspiel zeigt den Bann der Satzung bei großen tiefen Gedanken und ergreifenden Scenen. Der Verdammte aus Mangel an Glauben ist ein Einsiedler, der weltentsagend und gottesfürchtig im Walde lebt; da träumt ihm daß er sterbe, daß der Engel des Gerichts seine Thaten wiege und ihn zu leicht befinde, sodaß er in die Hölle gewiesen wird. Erwacht betet er voll Angst um sein Seelenheil zu Gott, daß er ihm offenbaren möge was sein Ende sein werde. Das rechnet ihm der Dichter zur Todsünde; denn er wanke im Glauben an

Gottes Barmherzigkeit, er zweifle und sei stolz, indem er ein Zeichen von Gott fordere, statt zu vertrauen daß die Liebe Gottes und die guten Werke des Menschen zum Heile führen. Dies spricht der Dämon aus, der jetzt Macht über Paolo gewinnt und in Engelsgestalt ihm verheißt: in Neapel solle er Enrico, den Sohn des Anareto sehen; mit dem werde er das gleiche Los in der Ewigkeit haben. Er hofft einen Heiligen zu finden, und Enrico ist ein Spieler, Verführer, Dieb und Mörder, der sich seiner Schandthaten rühmt und von seiner Dirne als der größte Sünder gekrönt wird. Da beschließt Paolo verzweifelnd auch ein solches Leben zu führen, um wenigstens auf Erden seine Lust zu büßen. Indeß ein Faden knüpft den Enrico doch noch an das Gute, die Liebe zu seinem alten kranken Vater, die Sorge für ihn; das weiße Haar eines Mannes, den er zu tödten einem seiner Genossen versprochen, erinnert ihn an den Vater und hält die Hand vom Schwert zurück, wie Lady Macbeth den schlafenden Duncan nicht tödten konnte, weil er ihrem Vater glich. Paolo ist darauf Räuberhauptmann, Enrico wird von ihm gefangen, und um zu sehen ob er sich bekehre läßt jener ihn an einen Baum binden um erschossen zu werden, kommt aber wieder im Eremitenkleid und mahnt ihn zur Beichte. Enrico weist das zurück, und nun ist Paolo vollends überzeugt daß keine Rettung sei, wiewol er den Hirtenknaben vorher hatte singen hören daß Gott langmüthig sei und dem reuigen Sünder die Krone des Lebens reiche. Indeß sagt Enrico: Ich glaube an Gott, vielleicht wird er sich meiner erbarmen; dich verdammt dein Mangel an Vertrauen. Als Enrico dann seinen Vater wieder besuchen will, wird er gefangen, zum Tode verurtheilt. Der Vater kommt zu ihm, rührt ihn zur Reue und zum Gebet, und ob er fliehen könnte, bleibt er um die irdische Gerechtigkeit zu sühnen, beichtet, nimmt das Abendmahl, und Engel tragen die Seele himmelan. Paolo dagegen wird von Bauern im Gebirge erschlagen, und stirbt ohne Hoffnung; der Hirtenknabe zerpflückt die Blumenkrone die er geflochten, und durch das Grab des Todten hindurch sieht man die Flammen der Hölle über ihm zusammenschlagen. Hätte nicht die Angst um das Seelenheil, sondern Tugendstolz, was nahe lag, den Paolo zum Fall gebracht, wäre nicht Enrico in Frevelthaten beharrt während er seinen Glauben an Gott und die erbarmende Liebe bekennt, so könnten auch wir in das Lob einstimmen das Spanien dieser erschütternden Tragödie zollt. — Viel

äußerlicher ist das Spiel zur Feier der Wunderkraft des Rosenkranzes. Der Wüstling Dionisio hat demselben bei all seiner Schändlichkeit eine abergläubige Verehrung bewahrt, sodaß er einmal den heiligen Dominicus nicht tödtet als er den Rosenkranz an seinem Gürtel erblickt. Die von ihm geschändete Marcela betet um Rache, der Höllenschlund thut sich für den Frevler auf, Christus will ihn eben hineinwerfen, da legen Dominicus und Maria ihre Fürbitte ein, weil er doch dem Rosenkranze Andacht zolle; er erhält eine Gnadenfrist und heirathet die Marcela; Maria kommt selbst zur Hochzeit und kränzt die Neuvermählten mit Rosen.

Ich füge hier ein Stück voll tiefsinnigen Humors an: Der Teufel als Prediger, wahrscheinlich von Luis Belmonte. Dem Bösen ist es gelungen zu Lucca so viel Erbitterung gegen die Franciscaner zu erregen daß sie in Gefahr sind zu verhungern, ja die Stadt räumen sollen. Wie er über seinen Sieg frohlockt, erscheint das Christuskind — so denkt sich der Madonnendienst den Erlöser ja auch gern im Himmel, wie er ihn auf dem Arm Maria's sieht! — und gebeut ihm selbst Franciscaner zu werden, zu predigen, Almosen zu sammeln und bauen zu helfen bis ein zweites neues Franciscanerkloster fertig sein werde. Bruder Widerwillen nennt er sich, tritt unter die Mönche und schilt ihren lässigen Kleinmuth. Er geht mit Heftigkeit an das verhaßte Werk um es bald los zu werden und muß es gerade dadurch fördern; er predigt mit Eifer, er schleppt ungeheuere Balken herbei, er sammelt zugleich an verschiedenen Orten Almosen; die Mönche wissen nicht was sie aus dem seltsamen Gesellen machen sollen, der gelegentlich in dunkeln Worten seinen Groll ausläßt gegen das was er so erfolgreich thut, und seine einzige Freude daran hat daß er hier einen faulen, dort einen leckerhaften Pfaffen foppen und täuschen kann, bis er endlich wieder in die Hölle erlöst wird. Der heitere Realismus dieser Darstellung wie das Böse in der Weltgeschichte dem Guten dienen muß bildet einen köstlichen Contrast gegen den phantastischen Dogmatismus spanischer Kirchlichkeit; noch zeugte und liebte der gesunde Volkssinn solche Werke, welche später dort verboten wurden.

Die Blütenzeit des spanischen Volksschauspiels schließt und die Periode vorwiegender Kunstdichtung eröffnet Alarcon, ein Mann den höhere Bildung und Lebensstellung dem Tagesdienst der Bühne entzog und sorgsame Durcharbeitung weniger Werke

vergönnte. Mit Bewußtsein legt er jedem Drama einen bestimmten Gedanken zu Grunde und führt denselben erschöpfend aus, indem er eine Handlung aus der andern folgerichtig entwickelt. Seine Begeisterung für alles Erhabene und Edle in kühner That und opferfreudiger Liebe erinnert uns an Schiller; die Art wie seine vorzüglichsten Stücke ganz Action sind und sicher ihrem Ziel zuschreiten läßt ihn unter allen Spaniern dem Shakespeare'schen Stil am nächsten kommen. Selbst die Wahrheit ist verdächtig, nämlich in des Lügners Munde, dies sein bekanntestes Lustspiel ist zwar viel farbiger und bewegter als die im Regelnzwang eingeschnürte Nachahmung Corneille's, allein die Moral geht doch nicht recht mit der Fabel zusammen und aus der Dialektik der Sache hervor, wenn der junge Aufschneider mit seiner Lust zum Fabuliren und seinen geistreichen Erfindungen, die ihn aus jeder Verlegenheit retten sollen, sich zwar im eigenen Netze fängt und des Mädchens verlustig geht um dessentwillen er alle seine Lügen vollbrachte; aber mit der Liebe meinte er's ernst, und ward durch Weiberlist getäuscht; auch ist die Bestrafung zwar nicht streng, aber auch nicht komisch, wenn die wirkliche statt der vermeinten Luceria ihm am Ende die Hand reicht. Das leichte Element der Komödie war überhaupt weniger Alarcon's Sache als das tragische Pathos, und sein Weber von Segovia ist ein ergreifendes Meisterwerk voll erschütternder Scenen, voll mannichfaltiger Handlungen und doch von dem einen Interesse des Rachekampfes für die beleidigte Familienehre getragen. Wie bei Lope ist der Geist den die Romanzen athmen hier ins Drama eingezogen, und wenn der Held zuletzt einen reinigenden versöhnenden Tod im Maurenkriege sucht, aber im Sieg ein wohlverdientes Glück findet, so ist auch der religiöse Ton in echter Kraft und Klarheit angeschlagen. Pelaez und sein Sohn Julian unterhalten ein Einverständniß mit den Mauren, wissen aber den Verdacht auf den edeln Ramirez hinzulenken, und welche Scene bietet sich da sogleich unsern Augen, wenn dessen Sohn Fernando aus dem Kampf für Glauben und Vaterland triumphirend heimkehrt und zur Hinrichtung des Vaters kommt! „Allein die Wahrheit ist ein Geist des Lichts, der wie die Sonne glänzt und siegend stets selbst durch die finsterste Umhüllung bricht" — dieser Gedanke hält ihn und uns aufrecht. Fernando flüchtet in eine Kirche und wird dort belagert; die hochherzige Maria erscheint ihm als

rettender Engel; er gilt für todt, und sucht seine Schwester Anna im Hause des Feindes, wo sie gefangen gehalten und von der Liebe Juan's umworben wird. Sie verlangt den Tod auf daß ihre Ehre unbefleckt bleibe, er reicht ihr den Giftbecher, und flüchtet mit Maria nach Segovia, wo sie für Kinder ihres alten Dieners, eines Webers, gelten. Dorthin wird auch der Hof von Madrid verlegt. Anna aber ist aus dem Scheintod erwacht, und gibt nun Juan's Liebesschwüren Gehör. Er bringt sie auf ein Landhaus bei Segovia, wo der in Kampf und Noth bewährte Freund Fernando's, Garceran, sie sieht, in gleicher Flamme für sie brennt. Mittlerweile entzündet die herrliche junge Weberfrau die Leidenschaft Juan's; Fernando aber gebraucht sein Hausrecht, wird dann verhaftet und ins Gefängniß geworfen. Er befreit mit Muth und List sich und die Mitgefangenen, sie gehen als Räuber in die Berge. Und gerade daß Fernando durch Hinterlist gefangen wird bringt ihm die Gelegenheit sich und seine Gattin im Gartenhause Juan's zu retten, und als Vollstrecker der Gerichte Gottes diesen zu nöthigen daß er der Donna Anna die Hand zur Ehe reicht. Dann aber gibt er sich zu erkennen und fordert den Widersacher zum Zweikampf; sterbend bekennt der Graf seine und seines Vaters Schuld gegen Ramirez. Indeß dringen die Mauren siegreich vor, und nun bietet Fernando seine Genossen im Gebirge auf; es gilt die wankenden Reihen der Christen wieder zum Stehen zu bringen, Gott und Vaterland im Tode zu versöhnen. Der Sieg wird errungen, aber Fernando verfolgt nun mit gezücktem Schwert den alten Pelaez bis vor den König, wo er ihn niederhaut. So hat er Blutrache für das Verbrechen an seiner Familie genommen, und bietet sein Haupt dem Könige dar. Aber der heißt ihn aufstehen und belohnt seinen Heldensinn, indem er die Ehre des Vaters verkündet. Donna Anna wird die Gattin des treuen Garceran. Diese flüchtige Skizze kann freilich von der Lebensfülle des Werkes kein Bild geben, aber doch ahnen lassen wie ein einheitlicher großer Zug dieselbe in mächtigem Strome mit sich zu einem Ziele führt, das von Anfang an gesteckt und auf höchst spannende Weise mit voller Befriedigung des sittlichen Gefühls erreicht wird; die nationale Form birgt überall den echt menschlichen Kern, die Charaktere entwickeln sich durch die fortschreitende Handlung, die Sprache ist frei von müßiger Blümelei, voll Adel und Schwung.

β) Die höfische Kunstblüte; Calderon.

Bisher hatte sich in Spanien das Drama als Volkssache unter dem Einflusse des Volksgeschmacks entwickelt. Mit Philipp IV. bestieg (1621—65) ein Monarch den Thron, der ebenso verwerflich als Regent wie berühmt durch seine Liebe zu Malerei und Poesie und durch die Pflege dieser Künste geworden ist. Während das Land verarmte und die Macht des Staates verfiel, ergötzte er sich Komödienpläne zu entwerfen und in seinem Palast von Buen Retiro eine stehende Bühne einzurichten, wo nun das Auge durch Coulissenpracht und scenische Effecte geblendet und der Dichter auf das Glänzende in der äußern Erscheinung wie in der Sprache hingewiesen ward; Pomp und Prunk der Decoration und Diction gingen fortan Hand in Hand. Bald ließen auch andere große Herren Schauspiele in ihren Schlössern aufführen. Die vom Hof begünstigten Dichter waren allerdings nicht mehr genöthigt im Dienste des Tages immer Neues zu bringen, sie konnten ein Werk ausreifen lassen; aber es trat zugleich an die Stelle der Phantasiefrische eine berechnende Kunst, die sich den Forderungen der feinen vornehmen Welt anschmiegte; der ungeschminkte Empfindungsausdruck, der unmittelbare Ausbruch der Leidenschaft ward zurückgedrängt und mußte durch eine Reflexion hindurchgehen, die ihre geschliffenen Antithesen mit zierlichen Bildern aufputzte. Der Freimuth verstummte, und der König erschien wie ein höheres Wesen in unantastbarer Majestät, häufig auch gleich dem Maschinengott der Alten um durch einen Machtspruch die Conflicte zu lösen. Die vorzüglichsten Werke dieser Periode sind solche welchen ein Drama der frühern Generation zum Stoffe dient um es durch symmetrischen Aufbau und gleichmäßige Durchbildung in geläuterter Form neu zu gestalten.

Der hervorragende Meister dieser Periode ist Calderon, den man seit Schlegel allzu sehr für den Typus und Gipfel des spanischen Dramas überhaupt zu nehmen pflegte; Schack, der die Lichtseite des Dichters bewundernd hervorhebt, sagte bereits ermäßigend: Calderon hat dem spanischen Drama allerdings seine höchste Entwickelung gegeben, allein nur in einer einseitigen Richtung; er hat es in gewissem Sinne auf die steilste und schwindelerregendste Höhe geführt, über welche kein Hinausgehen mehr möglich war, allein daraus folgt noch gar nicht daß er seinen Vorgängern auch in jeder Hinsicht überlegen sei und das spa-

nische Schauspiel in allen Richtungen weiter ausgebildet habe. Vielmehr, setz' ich hinzu, wird die Schranke des Dogmas, der Loyalität und conventionellen Sitte bei Calderon viel empfindlicher; der geschichtliche Sinn und die Freude an der nationalen Größe, an den Thaten der Vorzeit weicht der kirchlichen Legende und der kindischen Lust an ihren Mirakeln; im Lustspiel wird der Erfindungsreichthum an Charakteren und Ereignissen auf die immer wiederkehrenden Figuren einiger Adelsfamilien, die Gefechte eifersüchtiger Liebhaber und die Intriguen verschleierter Damen beschränkt; über die Persönlichkeit und ihre Selbstbestimmung herrscht der Zufall mit seinen Verwickelungen, wir begegnen weit mehr Collisionen der Verhältnisse in der Außenwelt als der Pflichten in der Innenwelt, Herz und Wille fügen sich der Sittenregel, die Ereignisse werden nicht aus den Individualitäten abgeleitet, sondern diese haben zuzusehen wie sie mit ihnen fertig werden. Calderon versetzt uns sogleich mit sinnlicher Lebendigkeit in eine anziehende oder spannende Situation; geschickt weiß er dann das Vorausgegangene durch Erzählung da nachzuholen wo seine Kenntniß für den Fortgang der Handlung selbst von Bedeutung ist; geschickt weiß er nun Personen und Verhältnisse, Scherz und Ernst in Contrast zu setzen, und was zur Lösung der Verwickelung dienen sollte steigert diese noch einmal, bis dann der Schluß stets rasch, oft überraschend die Sache zum Ziel bringt. In dieser planvollen Führung, die doch allen Rollen die eigene Bewegung läßt, ist Calderon der kunst- und bühnengerechte Meister, und insofern steht er auf der Höhe der nationalen Entwickelung als er das theatralisch Wirksame sicher zu erfassen und festzuhalten versteht, als die Poesie der Situation, die wir bereits in den Romanzen bevorzugt sahen, seine eigenthümliche Stärke ist und er gewöhnlich schon in der Exposition Phantasie und Gemüth bezaubert, als endlich das religiöse Drama des Mittelalters in seinen Fronleichnamsspielen die Kunstvollendung erreicht. Aber statt der morgenfrischen Landluft, die uns bei Lope erquickt, athmen wir bei ihm meist die Atmosphäre des Klosters oder des Salons. Seine Sprache ist so voll musikalischen Reizes, so geschmückt mit Tropen und Gleichnissen, daß Platen sagen mochte:

> Welche Zauberwildniß fesselt Ohr und Blick?
> Blume jedes Bildniß, jedes Wort Musik!

Aber der herzliche Ton des Gefühls und der Drang der That

äußert sich nicht in diesen Kunstformen betrachtender Lyrik, die sich für sich geltend machen, ebenso wie jene Prunkreden, in denen eine fürstliche Hochzeit, ein königlicher Festeinzug, eine schöne badende Dame oder dergleichen in Hunderten von Trochäen geschildert werden. Der Dichter wetteifert mit der zeitgenössischen Malerei und vergißt zu sehr daß die successive Beschreibung doch das nicht erreicht was Linien und Farben in einem Totaleindruck vermögen. Er häuft rhetorische Wiederholungen. „In mir glühet Aetnas Hitze, Nattern trag' ich in der Brust, in der Seele Basilisken", sagt das liebende Mädchen, und die Fürstin eifert:

> Drum gleichviel, geliebt, verschmäht, meine Sicherheit erbitt' ich,
> Meine Furchtsamkeit verjag' ich, meine Seelenruh gewinn' ich,
> Meinen Lieblingswunsch erlang' ich, mein Zufriedensein erring' ich,
> Meinen Argwohn unterdrück' ich, meine Hoffnungen beschwing' ich,
> Wenn dein Lieben und mein Leben über Tod und Dunkel siegen.

Oft häuft Calderon drei, vier Vergleiche um endlich einen Schluß zu ziehen. So sagt der Königssohn Sigismund zur Rosaura, die er der Prinzessin dienen sieht:

> Ich sah im Reich der Düfte
> Der Rose Gottheit, Herrscherin der Lüfte,
> Vom Blumenchor umfangen,
> Als Kaiserin durch größre Schönheit prangen.
> Ich sah daß die Gesteine
> Des tiefen Schachts im kundigen Vereine
> Vorzogen den Demanten
> Und, weil er heller strahlt, ihn Kaiser nannten.
> Ich sah vom Sternenrathe
> Den ersten Platz im ruhelosen Staate
> Dem Morgensterne geben
> Und ihn als König der Gestirn' erheben.
> In höhern Regionen
> Sah ich im Hofstaat der Planeten thronen
> Die Sonne frei von Makel,
> Des ew'gen Tages göttlichstes Orakel:
> Wenn bei Planeten, Sternen, Blumen, Steinen
> Stets nur die Schönsten obenan erscheinen,
> Wie kannst du mindrem Schimmer
> Dich dienstbar zeigen, und bist dennoch immer
> Durch größrer Schönheit Wonne
> Ros' und Demant und Morgenstern und Sonne!

Mit den Sternen, den Blumen des Himmels, und den Blumen, den Sternen der Erde, mit den beschwingten Zithern, den Vögeln, wird viel Luxus getrieben, und kaum wird ein Ritter von der Dame daran erinnert daß er früher einer Andern gehuldigt, ohne daß er sofort auseinandersetzte wie man es dem sehend gewordenen Blinden nicht verargen dürfe daß er zuerst einen Stern oder den Mond für das rechte Licht des Tages genommen ehe er die Sonne erblickt habe. Selten dagegen antwortet jemand in kurzer schlagender Metapher, wie Semiramis:

An dem Blitze will ich sterben, nicht am bloßen Donnerton!

Pedro Calderon de la Barca, 1600 in Madrid geboren, der Sohn eines adelichen Geschlechts, ward in einer Jesuitenschule erzogen, studirte in Salamanca, war eine Zeit lang Soldat, und wurde dann von Philipp IV. an den Hof berufen um am Theater zu wirken. 1651 nahm er die Priesterweihe, und eine Pfründe gewährte ihm die Mittel sorglos der Poesie zu leben. Auch nach Philipp's Tode blieb er der Verfasser der officiellen Fest- und Fronleichnamsspiele. Er starb 1681. Wie Shakespeare an ältere Dramen oder Novellen so hat auch er sich vielfach an Lope, Tirso und Mira de Mescua angelehnt, und in der That kann nur so ein classisches Theater gedeihen, wenn der spätere Dichter sich nicht scheut das glücklich Gefundene, die ansprechenden Motive, die vereinzelten Schönheiten der Vorgänger beizubehalten und aufzunehmen, sobald er eben das Rohe verfeinert, das Zerstreute ordnet, ein kunstvollendetes Ganze herstellt. Aber Calderon steht darum nicht auf gleicher Höhe mit Shakespeare, weil er den volksthümlichen Ton nicht so sehr veredelt als vielmehr dem Höfischen opfert, weil er die Keime des freien Geistes nicht zur Blüte bringt, sondern an die Satzung bindet, weil im Aufbau des Dramas der berechnende Verstand den Schwung der Phantasie überwiegt, und der Grundgedanke wie ein Thema in einer Glosse durchgeführt wird, sodaß er auch mit bestimmten Worten wiederholt anklingt, statt als Schicksalsmacht das Ganze innerlich zu beherrschen, — endlich weil die Charakterzeichnung nicht tiefer und reicher, sondern oberflächlicher und ärmer bei ihm geworden ist.

So fand denn auch Goethe so viel Conventionelles bei Calderon daß es einem redlichen Beobachter schwer werde das große Talent des Dichters durch die Theateretikette durchzuerkennen.

Er nennt es den größten Lebensvortheil Shakespeare's daß er als Protestant geboren und erzogen worden; darum habe er nie das Absurde vergöttern müssen, und erscheine überall als Mensch, mit Menschlichem vollkommen vertraut, Wahn und Aberglauben tief unter ihm, während bei Calderon so oft der Stoff beleidige wo die Behandlung entzücke. „Shakespeare reicht uns die volle reife Traube vom Stock; wir mögen sie nun beliebig Beere für Beere genießen, sie auspressen, keltern, als Most, als gegorenen Wein kosten oder schlürfen; auf jede Weise sind wir erquickt. Bei Calderon dagegen ist dem Zuschauer, dessen Wahl und Wollen nichts überlassen; wir empfangen abgezogenen, höchst rectificirten Weingeist, mit mancherlei Specereien geschärft, mit Süßigkeiten gemildert; wir müssen den Trank einnehmen wie er ist, als schmackhaftes köstliches Reizmittel, oder ihn abweisen." Suchen wir dem Dichter nach seiner Größe wie nach seiner Grenze gerecht zu werden; er ist der Spiegel des spanischen Geistes unter der Herrschaft des restaurirten Katholicismus, des fürstlichen Absolutismus, und darum der gefeierte Liebling der rückwärts gekehrten Romantiker, allein er besitzt bei alledem ein bewundernswerthes Talent und hat vielfach die Summe einer großen und reichen Kunstentwickelung gezogen.

Die ethische Wahrheit des Christenthums vermischt sich mit seiner Veräußerlichung und Erstarrung im Cultus und Dogma; die ethische Wahrheit ist die Stärke, ihre Veräußerlichung und Erstarrung die sterbliche Stelle Calderon's und des Katholicismus. In der Geistlichkeit, in der Kirchensatzung, im Schaugepränge der Ceremonien erscheint die Religion als eine objective Macht, der das Subject sich unterzuordnen hat; statt der Versöhnung im Innern, statt der Hingabe des Willens an Gott, wodurch die Selbstsucht erstirbt und Christus im Gemüthe aufersteht, tritt die Feier des Meßopfers in den Vordergrund und wird die Versöhnung und Einigung der göttlichen und menschlichen Natur in einem Ding, in der Hostie angeschaut, die der Priesterspruch zum Leibe Christi zaubert, die das Volk anbetet. Aber es ist doch immer wieder die Offenbarung Gottes zur Erlösung der Welt durch Ueberwindung der Sünde, es ist doch immer wieder die ewige Liebesthat die alles schafft und zum Heile führt, was im Cultus und Symbol veranschaulicht wird, und ein tiefsinniger Dichter wie Calderon webt und schmilzt deshalb das Dogma mit der echten Theosophie zusammen und läßt im Aeußern das Innere

aufleuchten. Seine geistlichen Schauspiele feiern am Frohnleichnamsfeste Brot und Wein als die Erscheinung des Unendlichen im Endlichen, und wie er mit fanatischem Jubel an dem Scheiterhaufen der Albigenser stehen kann, so preist er die Inquisition, die ihre Glutstrahlen gegen die Juden wie gegen die Zweifler an dem Dogma der Brotverwandlung schleudere. Wenn aber nun in seinen Autos Tugenden und Laster, Geisteskräfte und Naturerscheinungen personificirt werden, so weiß er das Allegorische durch die theatralische Ausstattung, durch Selbstschilderung und Handlung anschaulich und lebendig zu machen und mit den typisch gezeichneten Charakteren in Einklang zu setzen; im Blumenschmuck werden alle Dinge der Welt zu Bildern und Gleichnissen des Göttlichen, Geistigen, und verkündet das Licht des Himmels wie die Blüte des Baumes oder der Gesang der Vögel das Geheimniß der ewigen Liebe; in Harmonie damit wird die ganze Handlung symbolisch, und wenn sie dann in der Verehrung des Sakraments gipfelt, so nimmt die poetische Stimmung dies gleichfalls für das sinnliche Zeichen des Uebersinnlichen, des Heils der Gnade und Wahrheit.

Ein Auto von Calderon heißt das große Welttheater. Der Meister im Sternenmantel ruft die Welt hervor, und theilt einer Reihe von Menschen die Rollen des Königs und Bauern, des Armen und Reichen, des Weisen und der Schönheit zu; sie legen die entsprechende Tracht an und reden und handeln nun im Sinn ihrer Rolle, bis sie einer nach dem andern abtreten; dann erscheint der Meister wieder auf der obern Bühne, vor ihm steht der Tisch mit Brot und Wein, der Weise und der Arme werden alsbald die Genossen seines Mahles, während der irdisch gesinnte Reiche Höllenpein leidet, der König und die Schönheit bald zur Seligkeit geläutert werden. Ein anderes Auto voll herrlicher Poesie führt den Namen Gift und Gegengift. Die menschliche Natur ist die Infantin; Verstand und Unschuld geleiten sie, die Jahreszeiten huldigen ihr, Lucifer kommt als fremder Fürst in Gärtnerkleidung sie zu gewinnen. Da es seiner Schmeichelrede nicht gelingt, will er etwas vergiften daß sein Zauber durch Magie ihm die Liebe der Schönen aneigne. Er ruft den Tod. Wie nun die Jahreszeiten kommen mit ihren Gaben, der eisgraue Winter mit einem Becher Wasser, der Frühling mit Blumen, der Sommer mit dem Aehrenkranz, der Herbst mit Früchten, da wagt er das Gift nicht in das Wasser zu senken, weil darin ein

Sakrament verborgen liegt, nicht in die Blume zu legen, weil eine derselben das Abbild der jungfräulichen Reinheit ist, nicht in die Aehren, weil ein großes Mysterium in ihnen reift; aber in eine vom Wurm angenagte Baumfrucht schlüpft die vergiftende Schlange, und die Infantin sinkt wie todt nieder als sie gegen die Warnung der Unschuld in den Apfel gebissen. Sie erwacht, die früher lachende Welt ist ihr verwandelt in Oede und Graus, bis ein Pilger aus der Ferne kommt, den buhlerisch kosenden Lucifer zurückweist, die Infantin ihre Schuld bekennen läßt, im Wasser sie rein badet; da öffnet sich ein Baumstamm, und unter seiner Rinde steht der Tod, aber aus seinem Wipfel wächst das Kreuz hervor und trägt Kelch und Hostie wie eine Krone; in beiden ist das erlösende Gegengift enthalten. — Ein anderes Auto läßt die Bäume um das Königthum streiten; wie der kriegerische Lorber- und der friedliche Oelbaum sind sie zugleich Symbole geistiger Mächte und Verhältnisse; Rebe und Weizenähre, die sich demüthigen, erhalten den Preis mit der Ceder, die zugleich palmen- und cypressenartig als Sinnbild der Dreieinigkeit das Holz des Kreuzes ist.

Wieder ein anderes Auto führt den Namen des berühmten Dramas: Das Leben ist ein Traum, und klingt mannichfach an das selber an. Die vier Elemente streiten um die Herrschaft, aber Gott erklärt er setze ihnen sein Ebenbild, den Menschen, zum Herrn. Die Gnade soll seine Gattin sein und die Elemente sollen ihm dienen solange er gütig und gerecht ist, aber ihm den Dienst versagen, wenn er hoffärtig und ungehorsam wird. Ein Schatten, die Sünde, schleicht heran, hört eine Hymne aus der Ferne schallen und beschwört die Geister der Hölle; der Fürst der Finsterniß tritt auf, voll Zorn daß der Mensch zur Herrschaft und Seligkeit berufen sei. Eine Felsenhöhle thut sich auf, die Gnade erweckt den schlummernden Menschen zum Leben; er erwacht, in Felle gekleidet; die Elemente kommen ihm zu huldigen, ihn zu schmücken. Eine Gärtnerin, in die der Satan sich verwandelt hat, bietet ihm einen Apfel dar, dessen Genuß ihm alle Macht und Erkenntniß verleihen werde; den warnenden Verstand schleudert der Mensch in den Abgrund, und ißt; da löscht der Schatten der Schuld das Licht der Gnade aus, die Rosen werden blutige Dornen, das Wasser verheerende Flut, die Luft Gewittersturm. Der Mensch versinkt vor Schmerz in Besinnungslosigkeit. Von neuem liegt er in der folgenden Scene gefesselt,

in Thierfelle gehüllt; erwachend klagt er daß alle Herrlichkeit nur ein Traum gewesen. Aber ist nicht auch ein Traum sein jetziger Zustand, aus dem er zu einem bessern erwachen kann? Da kehrt der Verstand wieder und der Wille drängt ihn das verlorene Heil zu suchen. Die Weisheit kommt als Pilger zu ihm, er bittet um Befreiung, daß er eine schönere Heimat und in ihr die Seligkeit erstreben könne. Der himmlische Pilger legt sich die Fesseln des Menschen an, und der Teufel und die Sünde kommen um ihn zur Strafe ans Kreuz zu schlagen; aber sie selber sinken ohnmächtig darnieder, der Pilger besiegt den Tod, und das Wasser reinigt den Menschen, die Erde verheißt ihm in Aehren und Reben den Beistand und die Bürgschaft der Gnade. „O wenn auch dies Traum ist, so laßt mich nie erwachen!“ ruft der Mensch, und die Allmacht schließt mit den Worten: Da du träumst so lange du lebst, so büße nicht zum zweiten mal ein so hohes Gut ein, sonst findest du dich in engerm Kerker wieder, wenn du vom Todesschlaf erwachst.

Einige Autos knüpfen an griechische Mythen an. Der himmlische Orpheus weckt mit seinem Gesang die Schöpfungstage und die menschliche Natur, der er die Herrschaft der Erde überträgt. Singend und tanzend freuen sich die sieben Tage des Lebens, und die menschliche Natur mahnt sie des Schöpfers zu gedenken, was sie in schwungvoller Hymne thun. Der Fürst der Finsterniß und der Neid schleichen verkleidet heran, sie beschwören die Menschheit, und wie diese in den verbotenen Apfel beißt, da verwandelt sich die Fackel des ersten Tages in ein Flammenschwert, die Blumen des dritten werden zu Disteln und Dornen, und die Nacht breitet ihren schwarzen Mantel aus. Der Fürst der Finsterniß schleppt die Menschheit fort, aber Orpheus hört ihren Schmerzensschrei, und beschließt seine Eurydice zu befreien. Eine kreuzgeschmückte Harfe schlagend kommt er zu Charon. Der kann keinen Lebenden übersetzen. So tödte mich, ich sterbe freiwillig, versetzt Orpheus. Aber wie Charon den tödlichen Streich gegen ihn führt, fällt er selber darnieder, und der Tod liegt zu Füßen des himmlischen Helden, der den Nachen besteigt, die Riegel des Kerkers öffnet, und die Menschheit unter Freudenliedern der Erlösten wieder ans Licht bringt; die Kirche ist das Schiff das sie trägt, und auf dem Mast steht das Kreuz mit dem Sakrament des Altars. — Die Menschenseele ist die von Amor, der göttlichen Liebe, beglückte Psyche; Judenthum, Heidenthum, Ketzerei sind die neidischen Schwestern

die sie verlocken gegen Gottes Gebot das Himmlische mit Augen schauen zu wollen, statt gläubig ihm zu vertrauen. So verliert sie das Heil. Aber wie sie betend ihre Schuld bekennt, kehrt der Gott der Liebe wieder, und bietet ihr Kelch und Hostie, die sichtbaren Zeichen seiner Gegenwart.

Andere Autos behandeln alttestamentliche Stoffe. So die eherne Schlange, so eins der vorzüglichsten: Belsazar. Daniel, der Vertreter der Gerichte Gottes, schildert die Noth seines Volks in der babylonischen Gefangenschaft. Der Gedanke tritt zu ihm, hier wie auch manchmal anderwärts die lustige Person, der Hofnarr der Menschen, der sie mit Einbildungen täuscht, ihnen ein falsches Glück vorspiegelt und im Unglück bittere Vorwürfe macht, bei Calderon der menschliche Gedanke zumal noch der Repräsentant der Thorheit gegenüber der ewigen Weisheit und Wahrheit in der göttlichen Offenbarung. Der Gedanke berichtet dem Propheten daß Belsazar sich heute mit der Götzenliebe (Idolatrie) vermähle, und mit seiner ersten Gattin, der Eitelkeit, kommt der König um die zweite zu begrüßen. Beide schwören ihm Treue und wollen ihn zum Herrn der Erde machen, daß er den alten Thurm bis in den Himmel ausbaue. Wer wird so süße Bande lösen, so große Macht brechen? fragt der König, und Daniel antwortet: Die Hand Gottes. Belsazar's Schwert ist machtlos gegen den Gesalbten Jehova's, und er geht unmuthig ab, während der Tod in ritterlicher Rüstung auftritt um das Gericht zu vollstrecken. Belsazar erscheint in seinem Garten; der Tod raunt ihm ins Ohr: Du warst Staub und wirst zu Staub. Aber der Gedanke sucht ihn durch allerhand Possen zu zerstreuen. In einer Rosenlaube entschlummert der König unter den Gesängen der Eitelkeit in den Armen der Götzenliebe. Der Tod erinnert daran wie der Mensch einschlafend jede Nacht sterbe und am Morgen wiedergeboren werde; darum solle er erkennen daß der Tod in jedem Schlaf ihn an den letzten mahnt. Der Tod will den König durchbohren, aber Daniel fällt ihm in den Arm; noch ist die Stunde nicht gekommen. Die beiden Weiber bethören den Schlummernden durch Traumphantome: er sieht wie seine eigene Natur göttlich verehrt wird; aber Daniel zwingt das Bild daß es spricht: Deine Götzen sind von Menschenhänden gemacht, Gottes Gericht kommt über dich, wenn du nicht Buße thust. Belsazar erwacht mit Reuegedanken, aber die Weiber ordnen ein Gastmahl an, bei dem aus den jüdischen Tempelgefäßen gezecht werden soll. Da

credenzt der Tod am üppigen Festmahl den Becher dem König, ein Donnerschlag erschallt, und eine Riesenhand schreibt flammende Züge an die Wand. Niemand kann sie deuten außer Daniel: „Deine Tage sind um, dein Maß ist voll; du hast die Gefäße entweiht, die für das heiligste Sakrament aufbewahrt sind; dein Reich stürzt so wie du.“ Der Tod erschlägt den König. Wie eine Schlummernde dämmernd aus Traumeswellen auftaucht, möchte die Idolatrie das künftige Heil, das Gesetz der Gnade und Wahrheit schauen. Der Tod nennt ihn das Bließ Gideon's, den Mannaregen in der Wüste als Symbole; auf Daniel's Geheiß erscheint ein Altar mit Hostie und Kelch, und die Götzendienerei sinkt anbetend nieder.

Nahe verwandt mit diesen Autos sind mehrere Schauspiele Calderon's, die uns seine eigenthümliche Weltanschauung erkennen lassen. Er ist erfüllt von der Nichtigkeit der Sinnenwelt und des irdischen Lebens gegenüber Gott und der Ewigkeit. So heißt es in der Zenobia:

> Wechselnd zieht das Glück vorüber, und das Leben gleicht dem Flor
> Einer Blume die verwelket, gift'gen Wurm im eignen Schos;
> Einem Mandelbaum voll Blüten, der auf seine Schönheit stolz
> Bei der Mittagswinde Säuseln Pracht und Eitelkeit verlor;
> Einem Bau der schier ein Atlas war der Sphärenregion,
> Und in Staub vom Blitz zerschmettert auflöst seinen eiteln Pomp;
> Einer Flamme, die durchs Dunkel strahlt, ein leuchtend Meteor,
> Aber Licht und Schimmer einbüßt bei des Windes leichtem Stoß.

Der Mensch thut keinen Tritt auf die Erde, ohne daß er sein Grab beschritte; das Leben ist sich selbst die schlimmste Krankheit, und des Menschen größte Sünde ist daß er geboren ward. Solche Sätze aus dem standhaften Prinzen und dem Leben ein Traum verkennen das Sittliche, das dem Leben den Werth gibt, das es zur Wahrheit und Wirklichkeit macht; denn nicht die Geburt ist unsere Schuld, sondern sie führt nur dann dazu, wenn die Selbstsucht der Wiedergeburt, der Einigung unserer Seele mit Gott widerstrebt; im Irdischen und Sinnlichen erwacht der Geist, kommt er zu sich selbst, bestimmt er sich selber und damit auch sein künftiges Los, die Erde ist die Schule für den Himmel. Die Erhebung über Leid und Untergang vollzieht sich im Tragischen bei Calderon nicht dadurch daß auch das Große und Schöne in Irrthum und Schuld verstrickt wird und leidend

und sterbend sie sühnt, sondern eigentlich nur durch den Märtyrertod, der das irdische Dasein um das ewige Heil opfert und Schmerz und Noth angesichts der ewigen Seligkeit überwindet; die den Tod besiegende Treue für die Idee ist hier das Trost und Freude Gewährende. Daneben aber geht das Irdische zu Grunde weil es irdisch ist, oder der Sünder wird gerettet weil die Willkür Gottes es so verfügt, weil er die Gnadenmittel der Kirche äußerlich festhält.

Unter den Märtyrertragödien gebührt dem standhaften Prinzen die Krone. Ferdinand von Portugal landet und kämpft in Marokko. Er nimmt den feindlichen Feldherrn Muley gefangen, und da dessen Roß getödtet ist, läßt er ihn zu sich auf das seine steigen. Muley bekennt ihm seine Liebe zur Königstochter Phönix, seine Besorgniß daß während seiner Gefangenschaft ihr Vater sie vermählen werde; da schenkt ihm Fernando die Freiheit. So die Exposition, die wie eine maurische Romanze uns anmuthet, aber nicht Calderon's, sondern Lope's Erfindung ist. Dann werden die Christen geschlagen, und Fernando gefangen; gegen die Stadt Ceuta soll er ausgelöst werden; er weigert sich deß, und thut lieber Sklavendienste, die Phönix und Muley ihm zu erleichtern suchen; im Symbol der Blumen und Sterne weist er sie von der flüchtigen Erscheinungswelt auf das Unvergängliche. Wie die Maler die fürstliche Elisabeth unter aussätzigen Bettlern zeigen um die ganze Macht der Liebe ergreifend darzustellen, so läßt Calderon uns den Prinzen auf einem Misthaufen erblicken, wo er mit gebrochener Körperkraft, aber mit standhaftem Geiste sich noch einmal gegenüber dem Herrscher von Marokko erhebt und in begeistertem Redeschwung auf die wahre Hoheit des Königthums und auf die göttliche Ordnung der Dinge hinweist, sodaß in tiefster äußerer Schmach die innere Herrlichkeit des Helden emporglänzt. Sterbend sinkt er zusammen, aber wie nun ein portugiesisches Heer herannaht, da schreitet sein Geist mit einer Fackel in der Hand den Seinen voran und führt sie zum Sieg; an seinem Sarge vermählen sich Muley und Phönix. — Gleich rein ist die Legende von Chrysanthus und Daria behandelt; das rührend Milde wiegt hier vor, wie der Stoff es mit sich bringt. Joseph unter den Weibern heißt die alexandrinische Philosophin Eugenia, weil sie unter allen Versuchungen ihre Jungfräulichkeit bewahrt. Ihr Geist ist für das Christenthum herangereift, sie zieht sich zu den Einsiedlern in der Wüste zurück. Der Kaisersohn, der sie

geliebt hat und für todt hält, läßt ihr zu Ehren einen Tempel bauen; wie vor ihrem Bilde der erste Gottesdienst gehalten werden soll, tritt sie hervor um sich gegen das Götzenthum zu erklären und zu Christus zu bekennen, ihr Bekenntniß mit dem Tode zu besiegeln.

In zwei Tragödien löst der Uebergang vom Christenthum zum Heidenthum zugleich ein Bündniß mit dem Teufel. Die Armenierin Irene schmachtet im Kerker, weil die Astrologen einen Umsturz des Bestehenden durch sie geweissagt. Verzweifelnd ruft sie den Dämon um Hülfe an, und er befreit sie um den Preis ihrer Seele. Da hört sie die Predigt des Apostels Bartholomäus, und ihr Schuldbewußtsein wird nun zum Seelenleiden bis zum Wahnsinn; meisterhaft ist die Zeichnung wie sie allmählich wieder zu klarem Selbstbewußtsein und zur Erkenntniß der Wahrheit sich emporringt. Ihr Märtyrertod vernichtet die Verschreibung an den Bösen. Sodann der wunderthätige Magus, eins der tiefsinnigsten und vollendetsten Werke der spanischen, ja der christlichen Literatur. Cyprianus brütet über einer Stelle des Plinius, daß Gott durch sich selbst vorhanden die höchste Macht und Güte sei. Er ist auf dem Wege zur Wahrheit, da tritt der Böse als fremder Cavalier zu ihm und sucht seine Zweifel zu beschwichtigen, aber Cyprianus führt den Beweis daß aus jenem Satz die Einheit Gottes folge, daß die vielen Heidengötter nicht die rechten sein können. Da sucht ihn der Dämon durch die Sinnlichkeit von seinem gedankenvollen hohen Streben abzuziehen und zu verführen. Zwei Jünglinge, die in unerwiederter Liebe für Justina streiten, weist er auf die Vermittelung des Cyprianus, der zu ihr geht und selber bald in Leidenschaft für die schöne Christin entbrennt. Von ihr zurückgewiesen steht er am Meeresstrand, bereit seine Seele an den Besitz Justina's zu setzen. Ein Sturm erhebt sich, den Stürmen in seinem Herzen antwortend, und schleudert ein Schiff an die Felsen; einer der Scheiternden rettet sich, der Dämon in Gestalt eines Zauberers, der dem Weisen seine Macht anpreist. Cyprianus begehrt Unterricht in der Magie um die Geliebte zu gewinnen, und verschreibt dafür mit eigenem Blut seine Seele: wird doch Justina sein werden, in der sich alles Schöne und Liebliche der Natur concentrirt, und wird er doch als neuen Wissens Meister das Staunen und der Ruhm der Erde sein. Der Dämon beschwört die Geister der Hölle daß sie die sinnlichen Triebe in Justina erwecken, ihre Phantasie entzünden und

vergiften sollen, und die Jungfrau tritt nun auf, umklungen von geheimnißvollen Stimmen.

Antwort glaub' ich hat mir eben
Jene Nachtigall ertheilt,
Die mit treuem Liebesstreben
Lockt den Gatten, der daneben
Auf dem Nachbaraste weilt.
Schweig' o schweige, Philomele,
Daß nicht bei so süßem Harm
Ahnung in mein Herz sich stehle
Wie erst fühlt des Menschen Seele,
Fühlt ein Vogel schon so warm!
Nein es war der Rebe Lied,
Die verlangend sucht und flieht,
Bis sie hält mit grünen Sprossen
Den geliebten Stamm umschlossen
Und ihn ganz bezwungen sieht.
Laß ab, Rebe, mir zu zeigen
Dein sehnsüchtiges Erwarmen,
Denn mir ahnt bei deinem Neigen,
Wenn sich Zweige so umarmen,
Wie erst Arme sich verzweigen!
Aber war's die Rebe nicht,
War's die Blume wol, die immer
Schauend nach der Sonne Licht
Wendet nach dem reinen Schimmer
Ihr verliebtes Angesicht.
Hemm', o Blume, dieses Sehnen,
Deiner Schönheit stillen Feind,
Denn es ahnt mein banges Wähnen,
Weinen Blätter solche Thränen,
Wie das Aug' erst Thränen weint!
Schweige, Sängerin im Wald,
Lös', o Rebe, dein Getriebe,
Wandelbare Blume, halt,
Oder nennt mir die Gewalt
Eures Zaubers!
Chor: Liebe, Liebe!

Justina hat bei den Bewerbungen der beiden Jünglinge keine Liebe empfunden; daß ein Mann wie Cyprianus um ihretwillen sich von der Welt zurückgezogen, erregt jetzt ihr Mitleid; ja nun möchte sie ihn suchen. Da tritt der Dämon auf und will sie zu ihm führen. Aber da erhebt sich ihr Willen gegen ihre Sinne; den Willen kann der Böse nicht bezwingen, und wie er sie gewaltsam fortreißen

will, muß er ablassen als sie sich dem Schutze Gottes befiehlt. Nur ein Phantom in ihrer Gestalt ziehen die Beschwörungen Cyprian's zu ihm in den Waldesschatten; als er es in die Arme schließt, schrumpft die Anmuth der Jugend zum Geripp zusammen, und die Erscheinung verschwindet mit dem Wort: „Also, Cyprianus, geht aller Glanz der Welt zu Grunde." Der Dämon muß bekennen daß er keine Macht über Justina gehabt, weil ein Gott ihre Tugend in Schutz nahm. Schlag auf Schlag entreißt nun Cyprianus dem Bösen das Bekenntniß daß dieser Gott also gütig, also allwissend, also allmächtig sei, daß auf ihn die Definition bei Plinius passe, daß es der Eine, der Gott der Christen sei. Er ringt mit dem Dämon um die Handschrift; Gott, den er suche, werde ihm gnädig sein. Er läßt sich von einem Einsiedler taufen und kommt nach Antiochia zurück, wo eben Justina als Christin eingezogen zum Scheiterhaufen geführt wird. Er bekennt seinen Glauben, sie versichert ihn der Sündenvergebung, und er geht mit ihr zur Richtstätte. Sie sagt:

> Ich versprach die Lieb' im Tode, und nun da ich dir zur Seite
> Sterbe, Cyprianus, nun geb' ich dir was ich verheißen.

Eine Donnerwolke umhüllt das Schaffot, und der Dämon selber muß aus ihr heraus verkündigen daß Justina rein und selig mit Cyprianus in die ewige Herrlichkeit eingehe. — Auch in dieser Tragödie schlingen sich possenhaft parodistische Scenen wie Arabesken um den ernsten Gehalt. Wie das Böse in mannichfaltigen Formen auftritt je nach der Stimmung der Menschen, in seiner wahren Gestalt erst erscheint als es überwunden ist, und zuletzt bekennen muß daß es doch nur dem Reiche Gottes, dem Guten dient, das ist ebenso meisterhaft als die Art wie Cyprianus zur christlichen Ueberzeugung kommt, indem der philosophische Zweifel an dem Heidenthum und die sittliche Lebenserfahrung zusammenwirken. Der Vergleich mit Goethe's Faust liegt nahe. Bei Calderon sucht der forschende Geist die objective Wahrheit, die ihm geboten wird, sich anzueignen, und was ihn von ihr abziehen sollte, dient gerade dazu sie ihm klar zu machen und zu bestätigen; bei Goethe ist er unbefriedigt von der Ueberlieferung und will aus der Anschauung der Natur und aus der Tiefe des eigenen Gemüths eine vollgenügende Erkenntniß selbst hervorbringen. Dort führt ein bestimmtes Verlangen, hier ein unendlicher Sehnsuchtsdrang nach allseitiger Kraftentfaltung, nach Wissen und Ge-

muß zugleich, zum Bunde mit dem Bösen. Der Faust ist stofflich reicher, weltumfassend, und die Versöhnung, die der Märtyrertod des Cyprianus erkauft, wird hier im Leben durch das subjective Streben gewonnen, in und über welchem die göttliche Liebe erziehend und erlösend waltet, sodaß der Wille durch das Schöne für das Gute geläutert wird. Der wunderthätige Magus ist künstlerisch abgeschlossener, einheitlicher als der Faust, dafür aber ohne die unerschöpfliche Gedankenfülle und die individuelle Durchbildung der Charaktere. Das objectiv Fertige der christlichen Weltanschauung im Katholicismus, und das subjective Ringen des Geistes nach neuer, aus der Kenntniß der Natur und Geschichte hervorwachsender Form der ewigen Wahrheit, beides ertheilt beiden Dichtern ihr nationales und historisches Gepräge.

Ein anderes dichterisch vortrefflich gearbeitetes Werk, die Andacht zum Kreuz, verletzt das sittliche Gefühl wie das denkende Selbstbewußtsein durch die abergläubische Verwechselung von Symbol und Begriff, durch die Trennung von Religion und Moral, wodurch die Religion zu einem Hangen an kirchlichen Gebräuchen und zur Verehrung der Kreuzfigur, d. h. zum Fetischdienste wird, und die entsetzliche Lehre hervorkommt daß der Mensch die ärgsten Frevel begehen kann, wenn er nur an den einmal geheiligten Aeußerlichkeiten hängt. Seine Andacht zum Kreuz hindert den Eusebio nicht, ein Mörder, Räuber, Jungfrauschänder zu sein; aber er steckt Kreuze auf die Gräber der Erwürgten, und ein kreuzförmiger Balken dient ihm dafür zur Rettung aus dem Schiffbruch. Er liebt ein Mädchen, die ihm unbekannte Schwester, die sich ihm aber versagt und ins Kloster geht, nachdem er ihren andern Bruder im Duell getödtet hat; der Räuber dringt ins Kloster ein; „was willst du, erträumter Wahn meines Herzens?“ fragt Julia; wenn sie sich weigere seiner Lust zu fröhnen, sagt er, so werde er im Kloster ausrufen daß er längst ihr Buhle sei. Sie gibt nach, wie er sie stürmisch umfaßt, sieht er ein Kreuz auf ihrer Brust und entflieht. Aber nun folgt sie ihm: hat sie doch in die Sünde eingewilligt gehabt, warum soll sie nun die Lust der Sünde entbehren? Sie steigt die Leiter hinab, findet jedoch den Geliebten nicht mehr; sie will wieder hinaufsteigen, da ist die Leiter weg; so versagt ihr also der Himmel die Rückkehr, nun will sie leben daß selbst die Hölle schaudern solle! Auch Eusebio beschließt nicht sich zu bessern, sondern künftig vor jedem Kreuz niederzuknien. Auch er trägt eins auf seiner Brust; seine Mutter,

vom eifersüchtigen Vater verstoßen, hat unter einem Kreuz im Gebirge beide Kinder geboren, sie sind mit dem Muttermal des Kreuzes gezeichnet; das Mädchen hat sie mit nach Hause genommen, den Knaben liegen lassen. Wie eine blutgierige Hyäne schweift nun Julia im Gebirge herum, Greuel auf Greuel häufend. Gegen die Räuber werden die Bauern aufgeboten, und Eusebio's Vater führt sie an. Eusebio stürzt verwundet vom Felsen herab unter das Kreuz, wo er geboren ward; er habe stets Andacht zu ihm gehabt, möge es nun nicht zulassen, daß er ohne Beichte sterbe; möge der Einsiedler Alberto kommen, deß er geschont, weil derselbe ein Buch geschrieben über den wahrhaftigen Ursprung des heiligen Holzes an welchem Christus gestorben. Der Vater erkennt den Sohn, aber Eusebio's Herz hat zu schlagen aufgehört. Der Einsiedler kommt, gräbt seine Leiche wieder aus und es geschieht das Wunder daß der Todte sich wieder aufrichtet: „meiner Sünden sind mehr wie Sonnenstäubchen, aber die Andacht zum Kreuz hat mich vor Gottes Thron gerettet.“ Er empfängt die Absolution; wozu sie und das Wunder der Wiederbelebung nöthig waren, wenn er gerettet war, wird nicht gesagt. Julia hat indeß die Räuber aufs neue zum Angriff gesammelt, da erfährt sie daß der Verstorbene ihr Bruder war; da also das Kreuz sie vor der Blutschande bewahrt hat, will sie als Büßerin leben; aber ihr Vater will sie erstechen; da erfaßt sie das Kreuz und fleht es um Beistand an, und es fliegt mit ihr in die Höhe! Großes Wunder! ruft das Volk zum Schluß. Gewiß es liegen alle Greuel des Fanatismus, die französische Bluthochzeit und die spanischen Scheiterhaufen in dem Grundgedanken dieser vortrefflich gebauten, an poetisch ergreifenden Momenten so reichen Tragödie: zum Besten der Kirche ist die Sünde gestattet, und wer sich an ihre Satzungen und äußern Symbole hält, für den thut Gott noch Rettungswunder. Daß das Böse im Gewissen gerichtet und überwunden werden soll, daß die Religion in der Einigung des menschlichen Willens mit dem göttlichen, im frommen freudigen Rechtthun und in der Liebe zu den Menschen besteht, dieser Kern des Christenthums ist um der Schale willen hintangesetzt, statt des Vorbildes Jesu dient eine Holzfigur zu abgöttischer Anbetung, statt des Glaubens, der die Frucht guter Werke bringt, gilt der geistlose Aberglaube, der üppig Verbrechen ausbrütet.

In der Kreuzerhöhung bleibt das Kreuz weit mehr Symbol

des Christenthums. Der Perserkönig hat es aus Jerusalem entführt; das weckt den Kaiser Heraklius aus thatloser Liebelei zum Heldenkampf; die Christen halten aus in der Noth und lassen sie sich zur Züchtigung dienen, und so gewinnen sie im Siege das Kreuz wieder. Der gelehrte Anastasius, der den Patriarchen von Jerusalem von seinen Irrthümern abbringen soll, wird im Gespräch mit diesem selbst zum Christenthum bekehrt; seine Vision ist am Anfang und Ende die auf der obern Bühne sichtbare Entführung und Wiederaufrichtung des Kreuzes in Jerusalem. Die Episode der Fürstin von Gaza mit den Söhnen des Perserkönigs ist anziehend und wirksam in die Handlung verflochten; nur daß Verrath den Christen zum Siege hilft, sagt uns minder zu, wenn wir auch erkennen daß der König selbst den Verrath veranlaßt. Das ganze Drama ist viel innerlicher bei allem äußern Glanz, und gern erfreuen wir uns der christlichen Wahrheit, wenn Calderon sie mit all seinem Zauber anmuthiger Sprache verkündet:

Gott, des Lebens und der Weisheit Geist und Quell, der Allerschaffer,
Herrschet über der Natur! Was geheimnißvoll im Schaffen
Heil'ger Nächte sie im Traume, von ihr selber unverstanden,
Ruft zum Blühen und Vergehen, wirkt sie durch sein ew'ges Walten.
Als lebendiges Gesetz jeder Brust sich offenbarend
Ist er die Gerechtigkeit dieser Welt und einer andern.
Richtend, mahnend, liebend, tröstend ist er Heil und Arzt des Kranken,
Dem er die Natur nicht blos, ja sich selber gibt erbarmend.
Seiner Größe, seiner Allmacht Kunde ist er selbst, und allen
Rufet er sein Dasein zu als den Kindern Eines Vaters.
Ja Gott selber ist sein Wort: jene Stimmen des Gesanges,
Die aus Wald und Meer erbrausen, kamen süß mit Schmerzensbangen
In des Menschen Brust und gaben ihm die neue Himmelssprache,
Die sein Schöpfer aus ihm redet; Poesie die Himmelsflamme
Kam uns aus den Sternen nieder, und nur Gott schwingt ihre Fackel;
Und was aus dem Menschen spricht, wenn er Tempel baut, gewalt'ge
Steine zueinander fügend, wenn er Meere mißt und Lande
Und die Bahnen der Gestirne, wenn des Menschen Bild mit warmer
Liebe an ihn weht und er ringt das Schönste zu gestalten, —
Gott ist's! denn daß wir ihn fühlen schuf der Schöpfer uns erschaffend.
So ist aller Menschenweisheit Ursprung Er, so rieselt aller
Schönheit Quell aus Ihm, und reifet Ewigkeit im Wandelbaren.

Und dann geht derselbe Calderon wieder ganz in der Feier des Holzes auf, wenn in der Seherin des Morgens die Königin von Saba zu dem Tempelbau von Salomon eingeladen in den

Wald kommt wo die Werkleute eine Ceder fällen wollen, die zugleich Palme und Cypresse ist; sie sieht darin die Dreieinigkeit; aus dem Stamm wird einst das Kreuz gezimmert werden. Sie nennt das Holz das Heilmittel der ganzen Welt und betet den Baum an. Sie erblickt zwei von Salomon Verurtheilte daneben, und bittet sie vom König frei; aber dieser, damit er zugleich gerecht und gnädig sei, läßt den einen laufen, den andern hinrichten, ganz willkürlich, ohne auf die Persönlichkeit und Würdigkeit zu achten. Jener Stamm will sich in den jüdischen Tempel nicht fügen, da soll er zur Brücke über den Kidron dienen; aber die Seherin will ihn nicht betreten, sie sieht einen schönern Bau als den Tempel mit dem Holze verbunden, das sie anbetet, einen Jüngling, dessen Diadem sich aus Schilf und Dornen flicht, statt der entblätterten Rosen mit seinen Blutstropfen geschmückt. Und so tragen König und Königin das Holz „ihr Heil und höchstes Gut“ von hinnen um es aufzubewahren für die Zukunft, „wo es im Lichte gleicher Huldigung blüht wie Gott!“

Auch das Fegefeuer des Patrizius beruht auf der monströsen Lebensansicht daß die sittliche Beschaffenheit des Menschen gleichgültig ist, sobald er nur den kirchlichen Satzungen und Bräuchen huldigt. Ludovico verführt eine Nonne und eine Königstochter, sucht durch Preisgebung der erstern Geld zu verdienen und ersticht die zweite, als sie ihm lästig werden; aber er sucht die Höhle des Heiligen auf, von der man ins Fegefeuer sieht, und geht geheiligt aus ihr hervor. Die kunstvoll componirte Tragödie Drei Gerechtigkeiten in Einer ist zwar von solchen Auswüchsen frei, aber doch zu dunkel fatalistisch, die Stimme der Natur und des Blutes ist mächtiger als Gewissen und Selbstbewußtsein.

Die Morgenröthe von Copacavana und das Marienbild von Toledo führen uns zu den geschichtlichen Dramen Calderon's. Dort wird die Bekehrung Perus zum Christenthum geschildert, und wenn wir es schön finden daß im Dienst der Sonne schon das Licht des Geistes und sein Heil geahnt worden, so spielen die legendenhaften Mirakel, eine Erscheinung Maria's und Engel die ihr Bild malen und schnitzen, doch die Hauptrolle. Ebenso erscheint die Geschichte Toledos ganz an ein im Himmel gefertigtes Marienbild geknüpft und die Idolatrie sammt dem mirakulösen Eingreifen Gottes in die Ereignisse tritt an die Stelle der historischen Wahrheit und ihrer dichterischen Durchgeistigung. Auf dem Gebiet des geschichtlichen Dramas steht Calderon tief unter

Lope, unter Shakespeare. Zwar der Ritterlichkeit der Mauren wird er einmal gerecht, allein Anna von Bolein muß zum buhlerischen, herrschsüchtigen, giftmischerischen Weibe werden, und Coriolan, dessen Leben Shakespeare zu einer meisterhaften Charaktertragödie gestaltet, spielt nicht blos in einem weltherrschenden Rom, dessen Nebenbuhlerin Jerusalem heißt, sondern spricht und handelt wie ein spanischer Galan unter Philipp IV.; er wird verbannt, weil er einen Aufruhr gegen die Senatsverordnung erregt welche den Frauen das Schminken verbietet. Reich an ergreifenden Scenen und erschütterndem Gemüthswechsel ist die große Zenobia, und mehr noch bewundern wir die Zusammenstimmung von Calderon's Phantasie und bilderglänzenden Sprache mit der Sage des Orients in der Tochter der Luft. Es gibt uns freilich einen Vorgeschmack von der Selbstironie unserer Romantiker, wenn der Feldherr Menon, der die Semiramis in der Felsenkluft gefunden, den König bittet sie ihm ohne Aufschub zu überlassen, denn das sei ja Theatersitte daß die Fürsten zuletzt doch Großmuth übten und die Geliebte dem Vasallen nicht entziehen; allein die Wunderfabel gestattet das Abenteuerliche, die Mischung von Ernst und Scherz, und wie Semiramis vom Putztisch in die Schlacht eilt, wie sie scheinbar dem Ninyas weicht, aber den dann einsperrt und nun in seinem Männerkleid statt seiner Schwäche ihren Geist und Muth zu allgemeiner Verwunderung bewährt, das alles ist so kühn wie fein zugleich durchgeführt, und wenn sie im Schlachtentode sühnt was sie im Uebermuthe des Kraftgefühls und der Schönheit um der Herrschaft willen verbrochen hat, so wird die poetische Gerechtigkeit befriedigt. — Auch die Geschichte von Herodes und Mariamne ist unter dem Titel „Eifersucht das größte Scheusal" zu einer Schicksalstragödie geworden, doch so daß durch die menschliche Leidenschaft selbst das Verhängniß vollstreckt wird.

Aus der griechischen Mythe nahm Calderon gern die Stoffe für höfische Festspiele; glänzende Decorationen und Musikbegleitung gab ihnen einen opernartigen Charakter. Odysseus und Kirke erinnern an Tasso's Rinald und Armida, Echo und Narciß an die Schäferdichtung, gleich ihr arm an Handlung und reich an zierlichen Worten, deren weich wohllautende Tonfülle auch die Musik ersetzt. Prachtvolle Scenerie in überraschendem Wechsel und bunte Abenteuerlichkeit der Handlung erinnert in einer Reihe von Stücken nach den mittelalterlichen Ritterbüchern an Ariost, und beweist wie

die Lust an jenen Phantastereien trotz Cervantes noch nicht erloschen war; nun wenn sie sich als heitere Spiele der Einbildungskraft geben, mögen sie immerhin eine müßige Stunde durch angenehme Gaukeleien unterhalten.

Wo die Verkettung der äußern Ereignisse vor der innern Selbstbestimmung und dem Charakter die Herrschaft führt, da wird eine glückliche Wendung zum Schluß die Sache allein erträglich machen; auch Calderon scheint das gefühlt zu haben; viele seiner Lustspiele gerathen in so ernste Verwickelung, daß ein tragischer Ausgang ganz nahe läge, und andere Stücke sind wie Trauerspiele angelegt, nehmen aber zuletzt eine freudige Wendung. Sie erhalten zumal bei dem komisch parodistischen Beiwerk der Bedienten und Zofen leicht ein zwitterhaftes Gepräge, während andere als echte Beispiele eines ernsten Dramas mit reiner und heiterer Lösung der Conflicte gelten können. So das Leben ein Traum, eine Dichtung in welcher wir Calderon's Individualität ungetrübt und voll genießen. Sogleich die Eröffnungsscene ist eine poetische spannende Situation: eine Jungfrau, Rosaura, in Bergesschlucht verirrt, stößt auf den Thurm in welchem ein Jüngling, der Königssohn Sigismund, in Felle gekleidet und gefesselt liegt, voll Schmerz und Trotz wegen der ihm versagten Freiheit. Sein Wächter Klotald erkennt in der Fremden die eigene Tochter, die aus Rußland einem Fürsten, ihrem Geliebten, nachreist, der um die Prinzessin von Polen wirbt. Allein wer in die Nähe des Thurmes kommt der soll sterben; so streiten Vaterliebe und Dienstpflicht in Klotald; doch der König hat beschlossen mit seinem Sohn einen Versuch zu wagen und ihn unter Menschen zu bringen. Es war ihm bei der Geburt geweissagt derselbe werde wilde Thaten verüben, der eigene Vater solle vor ihm am Boden liegen; darum ließ er ihn so einsam halten. Schlafend wird nun Sigismund in das Schloß gebracht; ehe er entschlummerte, hatte ihm Klotald von einem gezähmten Adler erzählt; gibt es unter den Vögeln solche die sich unterwerfen, dann finde ich Trost in meinem Elend, versetzte Sigismund, denn freiwillig bin ich kein Knecht. Wie er nun im Glanz erwacht, begrüßt ihn der Hof als wenn er aus schwerer Krankheit und Geistesabwesenheit wieder zu sich selbst gekommen; aber bald duldet die unbändige Natur keinen Widerspruch: einen Diener wirft er ins Meer, Rosaura will er in Leidenschaft Gewalt anthun, gegen Klotald zieht er das Schwert, bis er endlich ermattet einschläft

und dann wieder im Thurm erwacht. Er hört daß alle Erlebnisse des vorigen Tages nur ein Traum gewesen, daß es billig gewesen wäre seinen Pfleger zu ehren statt zu verfolgen, auch im Traume. Sigismund spricht:

Dies ist Wahrheit, darum zäumen
Wollen wir den rauhen Muth,
Diesen Ehrgeiz, diese Wuth,
Wenn wir wieder einmal träumen.
Wol geschieht's; denn in den Räumen
Dieser Wunderwelt ist eben
Nur ein Traum das ganze Leben,
Und der Mensch — das seh' ich nun,
Träumt sein ganzes Sein und Thun
Bis zuletzt die Träum' entschweben.
König sei er träumt der König,
Und in diesen Wahn versenkt
Herrscht, gebietet er und lenkt,
Alles ist ihm unterthänig;
Doch es bleibt davon ihm wenig,
Denn sein Glück verkehrt der Tod
Schnell in Staub; — o bittre Noth!
Wen kann Herrschaft lüstern machen
Der da weiß daß ihm Erwachen
In des Todes Traume droht?
Auch der Reiche träumt; ihm zeigen
Schätze sich, doch ohne Frieden;
Auch der Arme träumt hienieden
Er sei elend und leibeigen.
Träumet wer beginnt zu steigen,
Träumet wer da sorgt und rennt,
Träumet wer von Haß entbrennt;
Kurz auf diesem Erdenballe
Träumen was sie leben Alle,
Ob es Keiner gleich erkennt.
So auch träumt mir jetzt ich sei
Hier gefangen und gebunden,
Und so träumte mir von Stunden
Daß ich glücklich war und frei.
Was ist Leben? Hohler Schaum,
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben,
Denn ein Traum ist alles Leben
Und die Träume selbst ein Traum.

Aber das Gerücht seiner Gefangenschaft hat sich verbreitet,

es bricht eine Empörung zu seinen Gunsten aus, und Rosaura erscheint am Thurm, erzählt ihr Geschick, fordert ihn auf sich zu befreien und den Astolf zu nöthigen daß er ihre Ehre herstelle; wolle er sie selber wieder antasten, so werde ihr Schwert sie vertheidigen. Da zweifelt er nun wieder, ob jener Tag im Königsschloß ein Traum gewesen, oder ob er wache; allein wenn alles so in Dämmerung liegt,

— — wenn eine schöne Flamme des Genusses Wonne,
Die in Asche bei dem leisen Hauch der Morgenluft verlodert,
Laßt uns dann das Ew'ge suchen, jenen Ruhm den wandellosen,
Wo das Glück kein Schlummer ist und kein Traumgebild die Krone.

Und wie nun sein Vater durch den Aufstand überwältigt vor ihm kniet, hebt er ihn an seine Brust empor, und bezwingt sich selbst indem er Rosaura mit Astolf vermählt; dann reicht er der Prinzessin Estrella die Hand. Die ganze Handlung wird zur Darlegung des Gedankens daß das Schicksal von dem der es meiden oder ändern will, vielmehr bereitet oder beschleunigt werde; „vollziehen des Schicksals Willen heißt ihm den Sieg entreißen", und hier berührt sich Calderon mit der Antike; dann aber, und das klingt zumeist an die indische Anschauung, gilt die Erscheinungswelt für einen Traum, und wer von der Sinnlichkeit sich blenden, von der Leidenschaft sich überwältigen läßt, findet sich selber gefesselt; — sittliche Selbstbeherrschung ist das Erwachen des Geistes, das Zeugniß seines Wachseins, und führt ihn vom Vergänglichen, Verschwindenden zum Ewigen, zum Heil: damit ist die christliche Wahrheit ausgesprochen. Durch Sigismund's tiefsinnige Worte wird das Drama zum Symbol dieser Idee.

Mehrere der Mantel- und Degenstücke Calderon's behandeln das Thema wie im Conflict der Liebe, der Freundschaft, der Lehnstreue die Ehre es erfordert daß die Geliebte dem Freund, die Freundschaft der Loyalität nachgesetzt werden soll, worauf schon die Titel: Fürst, Freund, Frau, oder Liebe, Macht, Ehre hindeuten. Es geht so weit daß Alvaro selbst seiner Geliebten im Auftrag des Fürsten den Antrag stellt sie solle diesem sich preisgeben um ihren Bruder zu retten; daß Don Felix die eigene Geliebte für den König entführt; ein Freund, der ihr gleichfalls huldigt, jagt sie ihm ab und übergibt sie ihm dann zur Hut, er aber reicht den Schlüssel zu ihrer Kammer dem Für-

sten, der nun von der Liebe des Don Felix unterrichtet sie großmüthig ihm überläßt; aber nun muß diese Großmuthsscene auch von seiten des Freundes sich wiederholen. Ein andermal macht der König von der Energie der Dame, die er verführen wollte, eines Bessern belehrt sie zur eigenen Gattin. Das Aeußerliche, Objective herrscht auch hier, das Gesetzbuch der Ehre, der Schicklichkeit, des Anstandes gilt für Männer wie für Frauen, das subjective Bewußtsein findet sich mit ihm ab oder unterwirft sich, statt den Kampf für Wahrheit und Freiheit gegen die Satzung aufzunehmen. Vater und Bruder sind bereit das Mädchen niederzustoßen in dessen Gemach ein Mann gewesen, aber sie geben alsbald ihre Zustimmung, wenn der Mann bereit ist ihr seine Hand zu bieten. Sie war ihrer Leidenschaft oder Laune gefolgt aus der häuslichen Zurückgezogenheit heraus sich verschleiert unter die Männer zu begeben und ein Abenteuer anzuzetteln; es gilt zuletzt den Anstand zu retten, den Schein zu wahren; „was hilft's daß man gut ist und es nicht scheint, besser ist es umgekehrt." Ein oder zwei liebende Paare, ein strenger Vater oder Bruder, ein Eifersüchtiger, das sind die stehenden Typen in Calderon's Lustspielen; die Verwickelungen des Zufalls könnten sie fast alle heißen; Verkennung der Verschleierten oder zur Nachtzeit, Häuser und Stuben mit verschiedenen Eingängen werden immer wieder angebracht. Wie im Schachspiel sind die Figuren gegeben, die Felder des Bretes festgestellt; die Erfindungskraft des Dichters beschränkt sich darauf, während Lope in allen Regionen sich bewegte; aber Calderon weiß immer neue Ueberraschungen zu bereiten, immer neue Wendungen und Combinationen der Umstände zu ersinnen; er versetzt uns mitten in die Sache und weiß uns sogleich für sie zu interessiren, und auf dem abgezirkelten Plane bewegen sich die Herren und Damen gewandt und zierlich. Dame Kobold ist besonders keck, Schärpe und Blume voll poetischen Duftes, Weiße Hände beleidigen nicht voll romantischer Reize. An Feinheit und Grazie übertrifft Das öffentliche Geheimniß die andern Stücke alle. Das Motiv daß Liebende sich untereinander verständigen während sie mit Andern sprechen, indem gewisse Worte des Verses für sie Gültigkeit haben und sich zum Satz zusammenfügen, hat Calderon von Tirso di Molina; aber er hat es meisterlich verwerthet, und das ganze Lustspiel athmet edlen Sinn, anmuthige Bildung und eine erheiternde und befreiende Komik.

Dagegen beleidigt es uns, wenn die äußerliche Ehre zu ernsten Conflicten führt und das Leben dem Scheine geopfert wird. Der stolze Castilianer will auch nicht durch den Verdacht daß sein Weib ihm untreu sei, in der Meinung der Leute herabgesetzt werden; er tödtet lieber heimlich den vermuthlichen Nebenbuhler und steckt sein Haus an damit die Gattin umkomme; beide Opfer sind schuldlos, aber der Thäter geht nicht blos vor seinem Gewissen frei aus, sondern wird noch vom König belobt. Mächtiger ist die Leidenschaft, tiefer der Conflict, dichterisch reicher und größer die Handlung und Darstellung im Maler seiner Schande. Serafina und Alvaro haben einander innig und heiß geliebt; aber die Kunde kommt daß er in einem Seesturm sammt seinem Schiff untergegangen sei, und wie vernichtet vom Schmerz hat Serafina den Bitten des Vaters folgend sich mit Don Juan vermählt. Indeß Alvaro ist gerettet; er findet die Geliebte als Gattin eines Andern; im Kampf von Pflicht und Liebe erklärt sie sich durch die Ehe an ihren Gemahl gebunden. Noch einmal tritt Alvaro später als Matrose zu ihr, beschließt dann aber selbst seine Neigung zu bezwingen und den ehelichen Frieden nicht weiter zu stören. Als aber dann bei einem Brand von Don Juan's Villa dieser ihm, dem Unbekannten, die ohnmächtige Geliebte zur Hut übergibt, da überwältigt ihn die Leidenschaft, er trägt die noch Bewußtlose auf ein Schiff und segelt mit ihr nach Italien. Don Juan, als Maler verkleidet, sucht seine Gattin. Der Prinz von Ursino wünscht von ihm das Bild einer Schönen, die jüngst in der Försterwohnung angekommen. Sie schlummert in ihrem Gemach als Don Juan sie erblickt und Serafina in ihr erkennt; wie Alvaro sie in die Arme schließt, streckt er beide durch zwei Schüsse zu Boden, selbst im Innersten erschüttert: die Liebe ist zur Eifersucht geworden, und diese treibt ihn vereint mit der Ehre daß er das Kleinod seines Lebens selbst zerstört.

Ein nicht minder vorzügliches Werk und vornehmlich bezeichnend für das spanische Drama ist der Arzt seiner Ehre. Die lebendige Charakteristik, die psychologische Entwickelung im Fortgang der Geschichte und zugleich die dichterische Verwerthung anziehender Situationen bestätigen uns daß hier zwei Meister zusammen gearbeitet: auf der Grundlage eines Schauspiels von Lope hat Calderon das seine durch ebenmäßig künstlerische Ausbildung des genial erfundenen Entwurfs hergestellt. Donna Mencia und der Infant Enrique liebten einander; während seiner Ab-

wesenheit verheirathete sie der Vater an Don Gutierre. Durch einen Sturz mit dem Pferde kommt der Infant in ihr Landhaus; sie kann es nicht verhehlen daß ihr Herz für ihn spricht, aber Pflicht und Frauenehre gebieten Treue für den Gemahl, den sie hochachtet, der aber auch seinerseits eine frühere Geliebte, Leonor, verlassen hat. So sind wir auf vulkanischen Boden gestellt. Leonor klagt bei dem König, und Don Gutierre erklärt er habe Nachts einen Mann von ihrem Balkon springen sehen und darum, weil seine Ehre auch den bösen Schein nicht ertrage, sich losgesagt. Don Arias, der es gewesen, indem er seine Dame bei Leonor geborgen hatte, fordert ihn zum Kampf, und beide werden verhaftet, da sie in Gegenwart des Königs ans Schwert greifen. Der Infant benutzt dies zum Besuch bei Mencia. Sie harrte in sehnsüchtiger Unruhe des Gatten, sie verweist dem Prinzen seine Verwegenheit, da naht Gutierre, und jener verbirgt sich in ihrem Zimmer. Sie sagt zum Gemahl:

Instrumente, hör' ich sagen,
In der Saiten Stimmung gleich,
Theilen durch der Echo Reich
Mit sich ihre süßen Klagen.
In dem einen angeschlagen
Tönt das Lied im andern nach,
Klagt was dort die Sehnsucht sprach;
Das hab' ich an dir erkundet,
Da was dort dein Sein verwundet
Hier mein zitternd Leben brach.

Aber um den Schein zu wahren erhebt sie selbst als sie ihr Zimmer betritt den Schreckensruf: ein Mann sei dort, und läßt absichtlich das Licht fallen, sodaß Enrique entrinnen kann; nur seinen Dolch findet Gutierre, und schließt mit dem düstern Wort:

Ehre, sehn wir uns allein,
Viel zu sprechen bleibt uns zwei'n.

Sein schmerzlich ahnungsvolles Brüten setzt sich fort als er die Form des Dolches mit dem Schwert Enrique's am andern Tage vergleicht. Nachts kehrt er abermals in sein Landhaus zurück, und findet Mencia im Garten eingeschlafen. Leise redend weckt er sie, hält ihre holden Worte für Zeugnisse reiner Liebe, bis sie, die ihn nicht erkannt, ihn Hoheit anredet und mahnt sich und sie nicht von neuem der Gefahr auszusetzen. Er faßt sich in

Schreck und Zorn, zieht sich zurück und tritt dann wie eben ankommend im Hause auf. Mein Gatte, mein Heil und Ruhm! grüßt ihn Mencia; er erwidert:

> Kalt fühl' ich den Wind, in dem dein Licht
> Erlosch, die Luft durchstreichen,
> Kommt er herauf doch aus den finstern Reichen;
> Nicht blos dem Lichte eben
> Ist der verderblich, auch dem Menschenleben,
> Und leicht in seinem Hauch
> Erlosch der Funke deines Lebens auch.

Auf ihre Bemerkung daß er doppelsinnig, eifersüchtig rede, erwidert er: wenn er das je werden sollte, das Herz würde er dem Weibe aus dem Leibe reißen. Sie fürchtet schon ihren Tod; er, der Arzt seiner Ehre, will seine Schande mit Erde decken. Wer seine Ehre hochstellt dem ist schon der Verdacht unerträglich. Er klagt dem König seine Noth; gegen den Prinzen seine Rache zu wenden hemmt bereits der Unterthanensinn. Der König will ihn beschwichtigen, er soll ein Gespräch mit dem Infanten im Verborgenen anhören; aber gerade da bekennt der letztere seine Liebe zu Mencia. Der König verbannt ihn. Don Gutierre aber will daß die Nacht bedecke was im Finstern begangen ward; Mencia soll sterben, sodaß man nicht wisse ob er oder ob Gott gerichtet. Lieber freilich wär' ihm daß die Welt in Flammen aufginge und ein Blitz der Vernichtung seinen Schmerz verzehrte. Muß er denn erschlagen was er so innig liebt, so heiß beweint? — Wieder um den Schein zu wahren, der bei der Abreise Enrique's auf sie fallen könnte, schreibt Mencia einen Brief der ihn zu bleiben bittet; Gutierre entreißt ihr das Blatt. Tödte nicht dein Weib, das keusch und rein ist, fleht sie nun. Er sendet ihr den Beichtiger. Er holt einen Arzt, den er nöthigt ihr die Adern zu öffnen; dann will er sagen daß ein Verband aufgegangen, und den Arzt ermorden damit alles verborgen bleibe und kein Verdacht daß ihm die Gattin untreu geworden seinen Namen beflecke. Der Arzt entrinnt nach der That, stößt auf den König, berichtet das Geschehene, daß Mencia mit Betheuerung ihrer Unschuld gestorben. Don Gutierre behauptet daß seine Gattin sich nach einem Aderlaß verblutet habe. Der König heißt ihn Leonor die Hand reichen. In dem weitern Gespräch kommt seine That zu Tage. „Meine Ehre wusch ich rein

mit Blut", sagt er, „wollt ihr meine blutbefleckte Hand?" — Sie ist mir nicht schrecklich, versetzt Eleonore. „Wisse du, ich war der Arzt meiner Ehre, unvergessen bleibt die Kunst!" sagt er; wenn ich erkranke, heile sie dann auch mein Leben, erwidert Eleonore. — Weil Mencia fürchtet daß das Bekenntniß der Wahrheit sie nicht rette, daß Gutierre die bloße Anwesenheit auch des von ihr zurückgewiesenen Prinzen nicht verzeihen werde, sucht sie den Schein zu wahren und geht daran tragisch zu Grunde; denn die Liebe, die Ehe fordert vor allem Vertrauen und Wahrheit. Aber Gutierre ist keineswegs im Tiefsten erschüttert und aus seiner Bahn geworfen, wie Othello, sein Pathos der Ehre fordert Fleckenlosigkeit vor der Welt, der Fluch der Aeußerlichkeit lastet auf ihm, treibt ihn zur Bluttthat, und sein Gewissen richtet ihn nicht im Schmerz daß er sich selbst das Schönste und Beste vernichtet habe, nein, dem Götzen des Scheins würde er von neuem ein Opfer bringen und der Mord der Gattin wird dem stolzen Mann zur Ehre angerechnet. Nach unserm Sinn müßte er daran zu Grunde gehen daß er das Innere und das Aeußere verwechselt, daß er den Schein für die Sache genommen; wir müßten einen Kampf gegen die herkömmliche Satzung, wir müßten sein Seelenleid miterleben, wenn er der Meinung der vornehmen Welt folgend seine geliebte Gattin tödtet, und müßten sehen wie aus ihrem Tod die Ueberzeugung von wahrer Ehre, von echter Treue sich in seinem Gemüth hervorbildete, ihm zum Gericht und zur Sühne würde.

Das vorzüglichste spanische Drama ernster Gattung ist mir der Schultheiß von Zalamea; denn hier waltet der freie Shakespearische Geist statt der fixen Ideen und der gedankenlosen Figuren die so oft ihre Organe sind. Gleich von Anfang weht uns frische Landluft an. Hier ist die Ehre das Heiligthum der Seele, darum hat der Bauer Crespo sie so gut und besser als der adeliche Offizier, und der König mag über Hab und Gut verfügen, aber die Seele gehört nicht ihm, sondern Gott. Hier ist ein Ritter nach Art Don Quixote's die lächerliche Figur, nur er macht die vornehmen Phrasen, die Rede aller andern ist rasch, knapp, schlagkräftig, wie die That sie verlangt. Crespo's Tochter hat die Liebesanträge des Hauptmanns abgewiesen, um Ruhe zu stiften wohnt der Obrist in jenes Hause; wie prächtig stoßen der alte derbe Soldat und der kernhafte Bauer die harten Köpfe zusammen, um einander achten zu lernen, Gefallen aneinander zu

finden! Wie schneidend bricht das Verhängniß in das idyllische Familienglück! Als die Soldaten abgezogen sind, raubt der Hauptmann Isabella, der Vater, der ihr nacheilt, wird an einen Baum gebunden; dort findet ihn die Tochter, der Hauptmann hat ihr Gewalt gethan, ihr Bruder gegen ihn gefochten. Isabella bittet den Vater um den Tod, als sie ihn losmacht; er sucht sie zu trösten; es ist Pflicht auch die Bedrängniß ins Herz zu drücken und zu überwinden. Es ist alles so echt menschlich, so edel und schlicht wie die Lehren die der Vater dem Sohne gab, da dieser dem Obrist in den Krieg folgen wollte. Crespo hört bei der Rückkehr ins Dorf daß er zum Schultheiß und Richter ernannt ist, daß der Hauptmann verwundet eingebracht wird. Den bittet er inständig daß er Isabella zur Frau nehme; sie ist schön und brav, all sein Gut will er ihr überlassen und mit dem Sohn von der Hände Arbeit leben. Der adelstolze Hauptmann lacht ihn aus. Da läßt er denselben fesseln und ins Gefängniß führen. Auch der Obrist kehrt zurück, und in genialer Steigerung hat er eine dritte Unterredung mit Crespo: er verlangt den Officier heraus, der Bauer besteht auf seinem Richteramt. Bauern und Soldaten sind im Begriff handgemein zu werden, als der König kommt. Crespo überreicht ihm die Proceßacten, die Klage und Verurtheilung. Der Spruch ist in Ordnung; aber der Gefangene soll ausgeliefert werden. Indeß das Urtheil ist vollstreckt, durch die geöffnete Gefängnißthür sieht man den Frevler an einem Balken hängen. Der Richter vollstreckte nach alter Sitte auch seinen Spruch. Isabella geht ins Kloster. Der König bestätigt Crespo in seinem Amte. Dieser ist ein Charakter von altspanischem Schrot und Korn. — Das Räthsel über Führung und Stil des Werkes ist gelöst, seit das gleichnamige Drama Lope's bekannt geworden; das vorliegende Werk, wie es unter Calderon's Namen ein Besitz der Weltliteratur geworden, ist wesentlich Lope's Eigenthum, Calderon hat Scene für Scene in seiner kunstverständig berechnenden Weise auch hier den ursprünglichen Entwurf zu gleichmäßig harmonischer Durchbildung gebracht. Die Idee des Werkes ist der Sieg volksthümlicher Gesundheit und ehrenhafter Tüchtigkeit über die phantastische Verzwicktheit wie über die frevelhafte Anmaßung des Adels und des vornehmen Dünkels; die Ausführung ist sachgemäß, die Sprache körnig, frisch und schwungvoll.

Unter den Zeitgenossen Calderon's nennen wir seine Nachahmer Francisco de Leyba und Matos Fragoso, dann Christoval de Monroy, bei dem der Verfall der Kunst sich bereits in der Mischung schwülstiger Ziererei und naturalistischer Nacktheit anmeldet, den Komiker Antonio Mendoza, der eine lächerliche Person in die Mitte stellt und vielseitig beleuchtet, Cubillo von Aragon, der jugendlich holde Frauenbilder mit anmuthiger Naivetät zeichnet, und den Geschichtschreiber Solis, der sich einer verständigen Klarheit und Freiheit der innern und äußern Form befleißigt. Zwei Dichter lieferten wenigstens zwei Werke die von der Nation zu ihren besten Schätzen gerechnet werden und sich fortwährend auf der Bühne erhalten: Francisco de Rojas und Agostin Moreto y Cabaña.

Rojas schwankte zwischen übertriebenen Abenteuerlichkeiten der Erfindung in geschraubter Sprache und zwischen natürlicher Darstellungsweise hin und her, bis er die prunkvoll aufgeputzten Redensarten zur Charakterisirung der Modegecken verwerthen lernte. Im Tragischen ließ er gern die heftige Leidenschaft in gräßlichen Begebenheiten hervorbrechen, in den Lustspielen sammelte er Thorheiten und Lächerlichkeiten seiner Zeit in einzelnen Figuren, die er allerdings bis ins Carikirte steigerte, aber auch mit sprudelndem Witz übergoß. Ich erinnere an den geldstolzen Lümmel und den schmachtenden Ritter in der Komödie „Hier wird dummes Zeug getrieben“, an die komischen Verkennungen bei dem Rendezvous der verschiedenen Personen in der Hausflur des Wirthshauses wo sie übernachten, und an die prächtige Rolle die der als sein Herr verkleidete Diener Sancho in „Ehre geht vor Eifersucht“ spielt; sein launiger Erguß über Duell und Ehre ist bei den Spaniern was Falstaff's Selbstgespräch auf dem Schlachtfeld bei den Engländern. Das Meisterwerk des Dichters ist das ernste Drama: Außer meinem König keiner. Die Charaktere sind vortrefflich durchgeführt, der Gang der Handlung einfach und spannend zugleich, alles ist wohl motivirt, die Lebenswahrheit vom Duft der Poesie umflossen. Wie anmuthig ist das Familienglück des Helden geschildert, wenn auch Don Garcia und seine Gattin keine Landleute sind, sondern sich als Angehörige des hohen Adels entpuppen! Der König sucht den wackern Mann auf, der aber hält nach einem Wink des Ministers einen Höfling mit dem Ordensband für den Fürsten, und gewinnt durch seine offene Tüchtigkeit das Herz dieses letztern, während jener sich

um die liebenswürdige Frau bemüht und von ihr mit schalkhafter Ironie abgefertigt wird. Als der Höfling aber dann doch zu nächtlichem Besuch wiederkehren will, dringt Garcia auf den Vermummten ein, läßt aber die Waffe sinken und heißt ihn gehen, weil er ihn für den König hält; der andere nimmt das als schuldigen Respect vor dem galanten Ritter. Der Kampf der Liebe, Ehre, Eifersucht in Garcia's Brust ist so gewaltig, daß er, den Dolch in der Hand, die Gattin endlich fliehen heißt, und selbst ohnmächtig niederstürzt. Sie wird zur Königin gebracht, er an den Hof beschieden; er will vor dem Höfling Mendo knieen, wird aber an den wahren König gewiesen; warum erblaßt ihr? fragt dieser. Ein Edler hat keine Farbe, wenn die Ehre ihn verlassen hat, ist die Antwort. Er bezeichnet Mendo als den Beleidiger, tödtet ihn im Zweikampf, erzählt nun seine Geschichte, erklärt sein Misverständniß:

> Wär's sogar ein Sohn der Sonne, wär's von deinen Granden einer,
> Wär's in deiner Gunst der Erste, wär's in deinem Reich der Zweite,
> Das bin ich, das ist mein Schimpf, das mein schmählicher Beleid'ger,
> Das der Arm der ihn getödtet, dieser Dolch des Urtheils Schneide.
> Doch so lange mir mein Hals mit den Schultern ist vereinigt,
> Soll mich unbestraft beleid'gen außer meinem König keiner!

Er findet die treue Gattin wieder, und zieht mit dem König in den Maurenkrieg.

Moreto besaß mehr Kunstverstand als erfinderische Phantasie. Er überarbeitete ältere Stücke für den Bedarf des Tages nach dem Zeitgeschmack, er setzte Dramen aus verschiedenen glücklichen Scenen der Vorgänger mosaikartig zusammen, er verfeinerte und verballhornte wie es gerade gerieth. Er scheiterte wenn er Meisterwerke wie Lope's Das Unmöglichste von allem oder Tirso's Bäuerin von Villecas ihres romantischen Zaubers entkleidete und in die Prosa der Realität übersetzte. Auch er liebte im Lustspiel die burleske verspottende Uebertreibung der Verschrobenheit, und gab gern dem verschmitzten Gracioso die Hauptrolle. Sein Ritterlicher Richter wird von dem Herausgeber Ochoa höchlich bewundert; nur habe er den Fehler ein skandaloses Plagiat aus Lope zu sein. Das ist indeß unrichtig; denselben Stoff hat er bearbeitet, einige Motive beibehalten, anderes hinzugethan. Der beste Richter ist der König heißt Lope's Drama; statt der prächtigen Bauernhochzeit, wo der Gutsherr

die Braut raubt, haben wir einen adelichen Vasallen, dem der Standesherr die Braut entführt, während dessen frühere Geliebte auf Heirath dringt. Bei Lope führen die freien Bauern ihre Sache, und der König läßt den übermüthigen Frevler hinrichten, nachdem er selbst unbekannt als Richter bei ihm eingedrungen; bei Moreto läßt er ihn an den Hof kommen, behandelt ihn schnöd, kanzelt ihn herunter und stößt ihm mehrmals den Kopf an die Wand, — was in Spanien auf der Bühne immer großen Effect machen soll; der Gestrafte kämpft noch einmal mit dem verkleideten König, wird auch da überwunden und reicht der verlassenen Geliebten die Hand. Der König ist bei Moreto Don Pedro, der Grausame und der Gerechte genannt, und wird von der Gespenstererscheinung eines von ihm Ermordeten geplagt; die Charakterzeichnung ist dadurch reich, aber ebenso wenig recht einheitlich wie das Drama, das bei Lope viel besser bis zum Schlusse sich steigert. Dagegen stimme ich den Bewunderern Moreto's vollkommen bei im Lob von Donna Diana oder Trotz wider Trotz, wo er den Gedanken Lope's sich durch Verschmähung an der Verschmähenden zu rächen und sie so zu erobern durchaus selbständig und neu behandelt und mit feinstem Verstand und trefflicher Charakterzeichnung ausgeführt, alles in eine höhere Sphäre der Geistes- und Herzensbildung gerückt hat. Wie glänzend ist die Erfindung daß die drei Liebhaber der Prinzessin zum Schein einer Dame huldigen sollen, und Don Carlos seine verstellte Kälte vergißt als Donna Diana ihm freundlich wird, aber als sie triumphiren will, sogleich sein feuriges Wort auf Rechnung seiner Rolle setzt! Wie psychologisch treu ist die Steigerung der erwachenden Empfindung bis zur eifersüchtigen Leidenschaft in der Prinzessin dargestellt, und wie rein und sicher die Lösung herbeigeführt! Dazu der Farbenschmelz der Sprache ohne Ueberladung! Schack sagt nicht zu viel: Gedankengehalt und Leidenschaft, Gemüth und Witz, Liebesschwärmerei und schalkhafte Launen, schärfste Zerlegung des menschlichen Herzens und poetischer Schwung sind in diesem Gedicht zu einem herrlichen Ganzen verwoben.

Die dramatische Literatur Spaniens ist reicher als die eines andern Volkes und der vollste Ausdruck der Nationalität; ihre Einwirkung auf die Nachbarländer und ihr Werth bei der erstaunlichen Fülle der Werke bedingte einige Breite der Behandlung auch in der Weltgeschichte der Kunst.

B. Das englische Schauspiel.

α) Die Volksbühne. Shakespeare.

In England hatte sich die Macht des Vasallenthums im Kampfe der rothen und weißen Rose selbst gebrochen, Heinrich VII. konnte die Souveränetät des Staates nach innen begründen, die Monarchie stützte sich auf den Mittelstand, die Aristokratie begriff die Forderung der Zeit und verstand es durch Bildung und Patriotismus ihren Antheil an der Regierung zu behaupten. Absolutistische Gelüste fehlten nicht, aber sie scheiterten am gesunden Sinne des Volkes. Die Entdeckung Amerikas änderte die ganze Weltlage; die Ufer des Mittelländischen Meeres waren seither die Hauptstätte der Geschichte, jetzt that dieselbe einen Ruck westwärts, die oceanische Küste Europas, die britischen Inseln waren nun die bevorzugte Oertlichkeit, und während dort in Italien und Spanien der geistige und weltliche Despotismus den Aufschwung der Nationen lähmte, hob ihn hier die bürgerliche und religiöse Freiheit rasch und hoch empor. Zwar die Einführung der Reformation war unerquicklich, als Heinrich VIII. um ein paar schöner Augen willen und weil er im eigenen Lande den Papst spielen wollte, sich von Rom lossagte, und ein Humanist wie Thomas Morus das Schaffot bestieg, weil er so nicht mitthun mochte. Dann verfolgte die katholische Maria den Protestantismus, und die Scheiterhaufen die sie anzündete wurden ihm zur Feuerprobe, zur Läuterungsglut, gaben ihm aber auch den finstern Ernst, die herbe Sittenstrenge und den Eifer gegen allen kirchlichen Prunk und alle heitere Sinnesfreude, das Gepräge des Puritanerthums. Da stieg Elisabeth (1558) aus dem Gefängniß auf den Thron, und ihr klarer Geist gab dem Volke innern Frieden und gesetzliche Freiheit; das begründete seine Weltmacht. Die anglikanische Kirche ward ein Compromiß zwischen dem Katholicismus und den Reformirten von Genf, sie ließ eine wohlgegliederte bischöfliche Hierarchie und einen volksthümlich gewordenen Cultus bestehen, fügte aber zu beidem das Evangelium und die Gewissensfreiheit. Elisabeth besaß nicht den weiblichen Liebreiz der Maria Stuart, deren Hinrichtung sie als einen Act der Staatsnothwehr vollziehen ließ; sie war eitel auf eine zweifelhafte Jungfräulichkeit, eine männische alternde Schönheit, und mochte gern Peele's Darstellung vom Urtheil des Paris mit ansehen, welche

mit der Verurtheilung des Hirten endigte, weil er den Apfel an Venus statt an die Königin gegeben. Aber sie ordnete ihre persönlichen Neigungen den Regentenpflichten, dem Volkswohl unter, und führte den Nationalkampf gegen Spanien glücklich durch; die Ueberwindung der Armada war der erste Schritt zur Meerherrschaft Englands. Eine gewaltige Lebensfreude durchdrang die Bürger im Siegesjubel, sie fühlten sich muthig zu allem Tüchtigen und Großen, und auf den Wellen dieser Begeisterung wiegte sich der vierundzwanzigjährige William Shakespeare; da gewann er wie einst Aeschylos die eigene Erfahrung vom Walten der sittlichen Weltordnung, und gleich jenem die Weihe für das Prophetenthum derselben. Das Volk ward durch Gewerbe und Handel reich, die Wissenschaft entfaltete ihre Schwingen, die Poesie kam zu herrlicher Blüte; die Engländer preisen ein goldenes Alter in der Aera Elisabeth's.

Neben der Arbeit des Bürgerthums, neben dem Eifer der Naturforschung und der Verstandesbildung wogte ein phantasievoll buntes Treiben im lustigen Altengland. Das Ritterthum hatte seine politische Bedeutung verloren, aber es hielt noch seine Feste in glänzender Tracht, turnierte um den Dank der Damen, bewahrte seine Ehrengesetze und vergnügte sich mit Liebesabenteuern. Das Volk ergötzte sich an seiner Mai- und Pfingstfeier mit Spiel, Tanz und Gesang, und führte seine Faschingsmummereien auf. Es glaubte noch an Feen und Elfen, an Hexen und Gespenster, und gesellte die Bräuche und Bilder des eigenen alten Heidenthums den Gestalten der antiken Mythologie. Wie bei Shakespeare Oberon und Titania zu der Hochzeit von Theseus und Hippolyta kommen, so sah man auf dem Feste von Kenilworth die Jungfrau vom See im Gefolge Neptun's. Wie Elisabeth selbst des Lateinischen und Griechischen kundig war, so gehörte nun die Kenntniß des Alterthums zum guten Ton, und die Erzählungen aus der Geschichte und Sage von Hellas und Rom übten ihre Anziehungskraft auch in den untern Schichten der Gesellschaft; daß Shakespeare's lustige Windsorin lieber eine Gigantin sein und unter dem Pelion liegen als Falstaff's Werbungen nachgeben will, fiel dem Publikum damals weniger auf als uns heute. Die Antike verschmolz mit der mittelalterlichen Ueberlieferung zu einer Phantasiewelt, wie sie Ariost und Spenser dichterisch gestalteten, während die Novellen der Italiener, die man mit gleicher Begierde las, der Wirklichkeit einen poetischen Reiz abgewannen und

durch seine Seelenmalerei den Menschen mit dem eigenen Herzen vertraut machten. So war der dramatischen Kunst eine vortreffliche Atmosphäre bereitet, und die Vorliebe des ganzen Volkes wandte sich auf das Schauspiel, das ja im Sinne der Neuzeit zur Vorstellung durch das Wort sprach, aber auch den immer noch lebendigen Anschauungstrieb zugleich befriedigte, und damit die rechte Kunst für den Uebergang zweier Weltalter war. Und dabei vollzog sich dieser Uebergang ja in ernsten Principienkämpfen, die alle Kraft des Volkes zur That anspannten und damit die Poesie der That forderten.

Neben der herkömmlichen Bearbeitung biblischer Erzählungen und allegorischer Moralitäten hatte Heywood am Hofe Heinrich's VIII. den Zwischenspielen eine reichere Ausstattung und selbständigere Abrundung gegeben. Gewöhnlich entspinnt sich ein Streit, z. B. über die Frage ob der Narr oder der Weise der Glücklichere sei, und die Personen treffen einander mit scharfem Wort oder gehen auch in einer Prügelei zur Action über. Da überbieten sich der Ablaßverkäufer und der Tabuletkrämer im Anpreisen ihrer Waare mit dem Apotheker, und erzählen die ungeheuerlichsten Wundergeschichten jeder aus seiner Sphäre; oder der hampelhafte Ehemann, den sein Weib und der Pfaffe foppen und prügeln, tröstet sich, nachdem sie weggegangen, damit daß er doch das Feld behaupte. Daran reihten sich dann Lustspiele wie Ralph Royster Doyster von Niklas Udall oder wie Altmutter Gurdon's Nadel von John Still, die zwar noch ohne Intrigue und Spannung, aber doch mit Sinn für Individualität und Naturwahrheit mehrere komische Scenen zusammenfügten. Hierzu kam auf der Volksbühne die Dramatisirung von Stoffen aus der alten Geschichte, wie Appius und Claudia, in die man noch einige allegorische Figuren nach Art der Moralitäten einschob. Aus dem Kreise der classisch Gebildeten aber verfaßten Sackville und Norton nach Seneca's Muster eine Tragödie mit Chören, zu der sie den Stoff aus der altbritischen sagenhaften Geschichte nahmen, die Schilderung wie König Ferrex und Porrex sich im Bruderkampfe selbst zerstören. Die blutigen Thaten werden freilich nur erzählt und vom Chor betrachtet oder beklagt, die Charaktere sind ohne Individualisirung und Entfaltung, aber das Werk hat das Verdienst das Ziel einer in sich geschlossenen Kunstform aufgestellt und den reimlosen fünffüßigen Jambus mit genialem Griff zum Vers des germanischen Dramas eingesetzt zu haben, der in sei-

nem voranstrebenden Rhythmus gleich dem Trimeter der Alten zur Sprache der That sich eignet, aber beweglicher ist und sich der Prosa mehr nähert, sodaß er der wechselvollern und realistischern Weise der neuen Tragödie ebenso gemäß ist wie jener dem getragenen Pathos und idealen Stil der Griechen. Die Prosa selbst, welche das germanische Drama nicht entbehren konnte, um den vielgestaltigen Stoffen das passende Gewand anzulegen, fand nach italienischen Mustern eine kunstreiche Ausbildung durch John Lilly. Er suchte die feine und elegante Schreibart der römischen Classiker zu überbieten, und verfaßte ausdrücklich ein novellistisches Werkchen: Der Wohlgebildete (Euphues) oder die Anatomie des Witzes, in welchem er Lehre und Vorbild aufstellte für jene zierliche, zu Gegensätzen zugespitzte und geschliffene, in sinnreichen Wendungen, gelehrten Anspielungen und gesuchten Gleichnissen sich gefallende Redeweise, die in der spätern Zeit der Renaissance Mode in der vornehmen Welt war, und wie wir sahen in Marini und Gongora gipfelte. Wie Edwards behandelte auch Lilly in seinen für den Hof geschriebenen Komödien antike Stoffe, in die er aber Beziehungen auf die Gegenwart hineinlegte. Composition und Handlung bleiben schwach, das Komische liegt noch nicht im Ganzen, sondern in einzelnen Lächerlichkeiten und Wortwitzen. Neben diesem eleganten Dichter arbeitet Whetstone nach dem Muster von Plautus und Terenz, und sagt über das gleichzeitige Volkstheater: „Der Engländer verfährt in seinen Schauspielen sehr rücksichtslos: erst gründet er sein Werk auf Unmöglichkeiten, dann durchläuft er in drei Stunden die Welt, heirathet, zeugt Kinder, macht sie zu Männern, läßt sie Königreiche erobern, Ungeheuer tödten, und holt die Götter vom Himmel, die Teufel aus der Hölle. Das Fundament ist noch nicht so unvollkommen als das Bauwerk unordentlich und willkürlich. Es ist ihnen gleichgültig, wenn das Volk nur lacht, ob es über ihre eigenen Albernheiten verächtlich lache; sie machen blos um Heiterkeit zu erregen einen Clown zum Genossen eines Königs, lassen Narren in die ernstesten Berathungen dreinreden und alle Personen sich derselben Sprache bedienen, obwol dem Rüpel die gezierte Rede so wenig ziemt als eine Krähe die süße Nachtigallstimme gut nachahmen würde.“ Daneben empfiehlt Philipp Sidney die Regeln des Aristoteles und tadelt die Vermischung des Tragischen und Komischen, die Herübernahme der italienischen und spanischen Stücke auf die londoner Bühne. Das Wenige was uns aus der Masse jener Zeit

(um 1570—1785) erhalten ist zeigt allerdings daß die Dichter sich um die alten Regeln nicht kümmerten, aber wie Lope in Spanien unter dem Einflusse des Volksgeschmackes allmählich die neue Kunstform fanden. Sie mußten dem Volk verständlich sein und darum Stoffe von allgemeiner Anziehungskraft wählen; sie mußten sich an die Action halten, die Handlung in ihrem Verlauf vorführen, die Gefühle zur Leidenschaft steigern in gewaltigen Ausbrüchen des Wortes und der That die Zuschauer packen und erschüttern. Für das Naturideal des Griechenthums genügte die plastische Gruppe, genügten wenige typische Charaktere in einfacher Größe der Sprache wie der sinnlichen Erscheinung; das Gemüthsideal der Folgezeit aber verlangte einen größern Reichthum individueller Gestalten und Empfindungen, verlangte die Herleitung des Ereignisses aus den Stimmungen und der Eigenart der handelnden Menschen, die sich ihr Schicksal selber bereiten sollten. Statt der äußerlichen Einheit der Zeit mußte da die innere eintreten, das heißt die Stetigkeit der Entwickelung in der Darlegung aller Momente vom ersten Eindruck und Kampf der Seele bis zum Entschluß, bis zur Vollführung der That und dem Gericht oder glücklichen Erfolg, je nachdem sie es verdient. Statt der äußerlichen Einheit des Orts galt es vielmehr im Ortswechsel die von verschiedenen Punkten aus gegen- oder füreinander wirkenden Kräfte zu veranschaulichen, und dabei nur die Einheit der Weltlage, die gemeinsame Atmosphäre der Bildung und Sitte zu bewahren. Es galt statt einer einfachen Handlung eine Mannichfaltigkeit von Strebungen und Begebenheiten auf einen gemeinsamen Brennpunkt zu beziehen, durch einen beherrschenden Grundgedanken zusammenzufassen. Das war die schwierige Aufgabe, die allerdings erst Shakespeare löste, der aber das Volksdrama zustrebte. Uebereinstimmend mit uns schreibt Ulrici: „Dem Christenthum fehlt alle Mythologie; nach christlicher Weltanschauung steht das Göttliche nicht mehr objectiv sinnlich dem Menschlichen gegenüber, kann also auch nicht mehr unmittelbar erscheinen in persönlicher Thätigkeit und Wirksamkeit; jeder trägt das Göttliche in sich. Auch fehlt den meisten neuern Völkern die Heroensage, oder sie ist doch dem Gedächtniß entschwunden. Jene mythischen Götter- und Heldengestalten der Antike, die Repräsentanten des allgemein Menschlichen, fehlten darum den englischen Dramatikern. Sie mußten nothwendig an das wirkliche Leben, an die Geschichte in Gegenwart und Vergangenheit sich

halten, darnach trachten das Drama zum poetischen Spiegelbilde derselben zu erheben. Sollten ihre Dichtungen eine allgemeingültige Bedeutung haben, sollte das allgemein Menschliche in den Personen und in der Action zur Erscheinung kommen, so konnte dies nur durch eine Darstellung erreicht werden, in welcher das in Allem Eine und Selbige in einer möglichst großen Fülle von Figuren, Thaten und Begebenheiten sich wiederholte und ebendamit als das Allgemeingültige sich auswies. Dieser Forderung folgten die Dichter unwillkürlich überall wo die Kunst ungestört aus dem Boden der christlich nationalen Bildung hervorwuchs; und während daher das antike Drama, von großer lyrischer Einfachheit ausgehend mehr und mehr an Zahl der Schauspieler, an Masse des Stoffes und Verwickelung der Action zunahm, ging das moderne Schauspiel gerade den entgegengesetzten Gang: das zeigt schon die Masse des Stoffes in den alten Misterien; solche Massen aber künstlerisch zu disponiren und abzurunden ist schwer; kein Wunder also daß es den ältern englischen Dramatikern nicht gelang, daß von der Menge der Ereignisse vieles unmotivirt blieb, vieles nach epischer Art in gerader Linie aneinander gereiht wurde, und die Thaten eben nur geschahen, nicht aus den Charakteren und der Lage der Dinge folgten. Die Poesie glich noch einem üppigen überfruchtbaren Boden; sie war wie ein Chaos gärender Elemente. Die Gewächse trieben wie wucherndes Unkraut empor; die Gebilde waren roh und unmäßig, gestaltlose Urgeschöpfe einer noch ungeregelten Productionskraft. Aber im Allgemeinen ist es gerade diese üppige Naturkraft des Geistes, dieses Drängen, Suchen und Sehnen des ersten Frühlings, das den Verständigen erfreut und den Zögling einer erschlaffenden Civilisation erfrischt. Auch Shakespeare's Dichtungen erinnern noch vielfach an die dunkle phantastische Wildniß eines unbetretenen Urwaldes, an den freien, verschwenderischen, noch von keinem Pfluge berührten Boden, dem auch sie in ihren letzten Wurzeln entstammen."

Die Bühneneinrichtung war wie in Spanien sehr einfach. Die Theater waren Gebäude von Holz, oft nur die Bühne und die Galerien bedeckt und das Parterre unter freiem Himmel; da wurde denn auch nur bei Tag und im Sommer gespielt; andere Häuser für Winter- und Abendvorstellungen waren ganz überdacht. Die Bühne war mit einem Teppich bekleidet; ein Bret mit dem Namen von Stadt oder Land zeigte den Ort der Hand-

lung an, hellblaue oder dunkle Gardinen an der Decke deuteten auf Tag oder Nacht. Ein Tisch mit ein paar Stühlen bezeichnete die Gerichtsstube oder Schenke, je nachdem er ein Tintenfaß und ein paar Federn oder eine Kanne und ein paar Gläser trug. In der Mitte des Hintergrundes erhoben sich ein paar Stufen, auf ihnen standen zwei Säulen, und über diesen war ein Balkon angebracht. Der Raum zwischen den Säulen war gewöhnlich durch einen Vorhang geschlossen; aber der ließ sich aufziehen, und nun konnte man in ein inneres Gemach blicken, wie in das wo Duncan bei Macbeth speist, wo Desdemona schlummert und Othello sie erwürgt; auch das Schauspiel im Schauspiel läßt Hamlet dort aufführen. Der Altan war durch Treppen zugänglich. Von ihm herab sprachen die Bürger einer belagerten Stadt oder unterhielt sich Julia mit Romeo. Die Maskenspiele bei Hof brachten allmählich auch in England glänzende Decorationen und allerlei Bühnenkünste mit sich. Im Volkstheater saßen die Cavaliere auch rechts und links im Proscenium; die Vornehmern gingen in Logen die um das Parterre herumliefen; über denselben auf der Galerie und unten im Parterre saß und stand das Volk. Man trank Bier, rauchte Taback, aß Aepfel, knackte Nüsse, und warf sich mit den Schalen ehe das Stück anfing. Man kam zu heiterer Erfrischung in poetischer Stimmung, die Schauspieler standen in wohlthuender Gemeinschaft mit dem Publikum, und nicht blos der Narr durfte geistreiche Einfälle einschalten oder seine Späße mit den Zuschauern machen, die er zum Schluß mit Tanz und Gesang ergötzte.

Das Volksschauspiel für Gebildete künstlerisch durchzubilden war nun die Aufgabe. Wissenschaftlich unterrichtete Männer unterzogen sich ihr und bereiteten vor was Shakespeare vollendete. Thomas Kydd in seinen Tragödien von Soliman und Perseda, von Jeronimo wußte freilich die Ueberfülle der Handlung noch nicht zu bewältigen, und verlegte ein Element mäßigender Betrachtung in die Zwischenacte, wo die symbolischen Gestalten der Liebe, des Glückes, des Todes sich über die Vorgänge unterhielten. Die „Spanische Tragödie“ erhielt sich lange auf der Bühne; der Geist eines Ermordeten und die Rache eröffnen sie, und bleiben stumme Zuschauer, bis sie am Ende der spannenden und durch wechselnde Erschütterungen rasch bewegten Handlung befriedigt abgehen. Thomas Lodge machte in seinem Marius und Sulla den Versuch einer tragischen Läuterung und Erhebung über die Greuel

des Bürgerkrieges. In Marius stellte er den großherzig wilden Helden dem geistreich boshaften Sulla gegenüber; jener überwindet im Siege sich selbst und gibt Frau und Tochter des Feindes frei; sieben Adler umkreisen sein Haupt, Boten der Götter, die ihn abberufen. Und Sulla, nun des Gegners entledigt, kommt durch den Tod desselben im Glücke selbst zur Erkenntniß von dessen Hinfälligkeit, entsagt der Herrschaft und stirbt mit erhabenen Trostworten an die Seinigen. Freilich ist dieser Schluß nicht recht vermittelt, aber die Intention einer Sühne und Weihe ist doch vorhanden. Georg Peele liebt es Begebenheiten der vaterländischen Geschichte nach Chroniken und Balladen in schnellem Gang und Drang vorüberzuführen, die Bühne mit Schlachtlärm zu füllen und durch einzelne kühne Effecte auf eine höhere Leitung der Geschichte hinzudeuten; so ruft Königin Elinor die Erde an sie zu verschlingen, wenn sie falsch schwöre, und unter Donner und Blitz versinkt sie augenblicklich und wird an einer andern Stelle wieder ausgespien. In David und Bathseba zeigt der Dichter wie der König durch seine ehebrecherische Liebe nicht blos zum Mörder des Urias wird, sondern in der Zerrüttung der eigenen Familie durch Ammon's Schandthat gegen die Schwester und durch Absalon's Abfall die Strafe seiner Schuld erleidet. Die Liebesscenen voll Glanz und Wärme gewinnen selbst einen orientalischen Hauch durch Anklänge an das Hohe Lied.

Die Dramen von Robert Greene und Christoph Marlowe erheben sich über diese Versuche, für die sie zum Theil schon Vorbild waren. Sie vergleichen sich den Stürmern und Drängern zu Goethe's Jugendzeit, und haben wie diese auch darum in der Kunst das Höchste nicht erreicht, weil sie nicht durch Selbstbeherrschung Maß und Klarheit in das eigene Innere brachten; die weihevolle Anmuth des vollendet Schönen entquillt stets nur der Freude der Seele, die sich zum Lichte des Guten und Wahren aus der Trübung der Leidenschaft und der Verwirrung der Welt befreit. Greene aber schwankte auf und ab zwischen dem Stillleben wissenschaftlicher Studien oder des Familienglücks auf dem Lande und zwischen Ausschweifungen und Abenteuern auf Reisen ins Ausland und in der Hauptstadt, zwischen Armuth und Ueppigkeit, Schwelgerei und reuevoller Zerknirschung, Uebermuth und Selbstverachtung. Der ungebundene leidenschaftliche wilde Sinn führte Marlowe von der Universität unter die Schauspieler; freigeistig im Denken, und kühn im Wollen, von heftigen Trieben und Be-

gierden gewaltsam hin- und hergeschleudert fiel er im Kampf mit einem Nebenbuhler durch den eigenen Dolch verwundet. So sind beide früh gestorben (1592 und 1593), während der etwas jüngere Genosse Shakespeare sie überlebte und überwuchs.

Ueber Greene's Werke ist stets eine einheitliche poetische Stimmung ausgebreitet, die Tieck bereits mit dem Goldgrunde der alten Gemälde verglichen hat; aber die Composition bleibt locker, die Gestalten stehen nebeneinander, die Ereignisse folgen nacheinander ohne daß die einen durch die andern bedingt wären, und wenn er mehrere Begebenheiten verbindet, so spielen die Scenen beider abwechselnd sich ab, und sind nur lose aneinander geknüpft ohne von einem gemeinsamen Gedanken beseelt zu sein. Die Charaktere haben mehr Lebendigkeit und Farbe als feste Umrisse und innere Fülle. Die Neigung Greene's geht mehr auf das Zarte, leicht Ansprechende als auf das Wuchtige und Affectvolle; seine Sprache ist lieblich und ergießt sich in klarem Fluß, aber ohne die Accente gewaltiger Leidenschaft. Greene, der auch Abhandlungen, satirische Pamphlete und Novellen schrieb, gibt uns im Drama eine geschickt dialogisirte poetische Erzählung; das epische Element wiegt vor.

Für den Ernst der Geschichte fehlt es Greene an politischem oder philosophischem Geist; sie wird unter seiner Hand zum Roman, wie sein Jakob IV. von Schottland beweist, oder dient ihm nur zum Anlaß phantastischer Erfindungen, wenn er die Abenteuer des Alfonsus von Aragonien durch Venus und die Musen selbst auf die Bühne bringen und durch Erzählungen in den Zwischenacten ausschmücken läßt, wo dann durch das viele Schlachtgetümmel und den trunkenen Heldenmuth hindurch die Huld der Göttin als die beglückende, siegende und lohnende Macht erscheint. Wohler fühlt er sich wenn er aus Ariost's Rasendem Roland in freier Umbildung ein Drama gestaltet. Roland hat Angelika's Hand und Herz gewonnen; der von ihr verschmähte Sakripant sinnt ihnen Verderben; sein Diener schneidet ihren und Medor's Namen in die Baumrinden und erzählt als Schäfer verkleidet von den Schäferstunden beider. Da rast Roland in italienischen und englischen Versen durcheinander, reißt dem Betrüger ein Bein aus, hält dies für seine Keule und sich für den Hercules, und zieht aus gegen Medor und Angelika, während sie trostlos ist über den Wahnsinn des geliebten Gatten. Indeß die wohlthätige Zauberin Melissa spendet ihm einen Trank, der ihm zuerst die Traumbilder

seines künftigen Ruhmes erweckt, dann die Besinnung wiedergibt. Er erfährt daß die unschuldige Angelika im Elend umherirrt, sie suchend trifft er auf Sakripant, den er im Zweikampf besiegt. Mittlerweile ist sie gefangen worden und soll verbrannt werden; unerkannt vertheidigt sie Roland, und kämpft so gewaltig, daß Ogier ruft: Das muß Roland sein oder der Teufel! Angelika ist gerettet, und ihr Vater Marsilius setzt sie und ihren Gemahl zu Erben seines Reiches ein.

Völlig genießen wir die Individualität Greene's, wenn er englische Volkssagen und Balladen dramatisirt. So in seinem Bruder Bacon, dem mittelalterlichen Naturphilosophen, den der Volksmund zum Zauberer gemacht hat. Das Stück beginnt mit der Liebe Prinz Eduard's zu Margareta, der holden Försterstochter von Fresingfeld; sein Freund Lazy soll um sie werben, während er die Hülfe des Magiers Bacon anruft. Aber Lazy's Herz wird selber von der Schönen gewonnen, als sie ihm freundlich entgegenkommt und ihre Huld schenkt, und im Gegensatz zu den spanischen Edeln ist er auch bald entschlossen dem Herrn und Freunde sonst in allem treu zu dienen, hier aber der Natur ihr Recht zu behaupten. In Bacon's Zauberspiegel sieht der Prinz das Liebesglück der beiden, aber den Pater, der sie sogleich trauen will, entführt der Magier urplötzlich und verdutzt stehen sie da, bis der Prinz kommt, aber seinen Zorn wie seine Neigung überwindet, als das treffliche Mädchen offen bekennt daß von Lazy sie nichts trennen könne, daß sie nie ein Fürstenliebchen werde. All das ist menschlich wahr und dichterisch lieblich ausgeführt. Auch wird der Prinz bald belohnt, indem der König von Castilien mit seiner Schwester Eleonore nach England kommt und Eduard sie zur Braut erkürt. Ein deutscher Gelehrter und Schwarzkünstler, den sie mitgebracht, wird zwar in der Disputation wie in der Magie von Bacon besiegt, dieser selbst aber scheitert dann mit dem Hauptplan der sich durch das Stück hinzieht, ein ehernes Haupt zu bereiten, das kurze Zeit sprechen, ihm die Räthsel der Dinge lösen und England zum Schutz gegen feindliche Anfälle mit einer ehernen Mauer umgürten soll. Viele Tage und Nächte hat er gewacht, als er in der entscheidenden Stunde vom Schlaf übermannt wird. Da beginnt das eherne Haupt zu reden: Zeit ist's. Der närrische lustige Famulus schwatzt nun allerhand Schnurren, bis das Haupt mit den Worten: Zeit war's, Zeit ist hin! unter Donner und Blitz versinkt. Der erwachte Magier

wendet sich fortan zu andächtigem Leben. Wie nun der Zug der Doppelhochzeit herankommt, da weissagt Bacon dem jungen Herrscherpaare den Segen der Zukunft, die der ehernen Mauer nicht bedarf; er deutet auf Elisabeth:

Die hier aus Englands königlichem Garten
Entblühen soll, die allerschönste Knospe,
Die glänzend Phöbos Blume selbst verdunkelt,
Mit ihren Blättern Albion überschattend.
Bis zu der Zeit ist Mars der Herr des Feldes,
Dann aber endet stürmischen Krieges Dräu'n,
Froh stampft das Roß, die Lanze nicht mehr scheuend,
Die Trommel wandelt sich in Tanzmusik,
Mit Reichthum schmückt der Ueberfluß den Strand,
Und Himmelsfriede webt in allen Blättern
Die glorreich diese holde Blume schmücken!

Noch frischer und fröhlicher ist das Lustspiel von Georg Green, dem lustigen Flurschütz von Wakefield und Robin Hood, diesem Helden der englischen Volkslieder. Der erstere rettet mit Muth und List die Grafschaft von Kendal gegen einen Einfall der Schotten. Sein Ruhm wird dadurch so groß, seine Thaten so viel besungen, daß Robin Hood's Geliebte diesen nur erhören will, wenn er Green überwinde. Sie erproben ihre Kraft und werden Freunde, sie ziehen gen Bradford, der Stadt der lustigen Schuster, die keinem Fremden erlauben den Stab auf der Schulter zu tragen. Ein Pilger, der niemand anders ist als der König, der den wackern Flurschützen kennen lernen wollte, wird auch genöthigt den Stab nachzuschleifen, als die Beiden hinzukommen, ihn den Stock erheben heißen und die Schuster weidlich durchprügeln, bis die erkennen solche Hiebe könnten nur Georg und Robin austheilen. Nun gibt sich der König zu erkennen. Green soll sich eine Gunst erbitten; der fordert daß der König ein Wort bei einem stolzen Bauer einlege, der dem Flurschützen seine schmucke Tochter nicht geben wolle, und daß der König von Schottland für die sorgen müsse die sein Ueberfall zu Witwen und Waisen gemacht. Als der König ihn auch noch adeln will, versetzt er:

Laßt mich als freien Landmann leben und sterben;
Das war mein Vater, das sei auch mein Sohn;
Mehr Ansehn schafft es, wenn was Großes thut
Der niedre Mann, als der aus hohem Blut.

Bei Marlowe steht die Subjectivität des Menschen im Mittelpunkt, ihr leidenschaftlicher Drang zerbricht die Schranken der Objectivität, der gegebenen Zustände und der Weltordnung, um sich selber Bahn zu schaffen, wodurch er freilich ins maßlos Ungeheuere geräth und sich selber zu Grunde richtet; und weil die sittliche Selbstbeherrschung mangelt, so geschieht dies meist ohne tragische Sühne und Erhebung; im blinden Kampfe seiner Urelemente, seiner wilden Begierden zerstört der tragische Held sich selbst oder zerscheitert zuletzt doch an der Welt die er verwüstet. Und wenn wir den Ausdruck des Gärens und Schäumens der Affecte und die furchtbaren Accente ihrer Explosion in der Sprache, wenn wir ein schwungvolles Pathos, das ohne Zartheit und Grazie leicht ins Bombastische verfällt, lyrisch nennen, so können wir mit Ulrici sagen daß das individuelle Ich mit seinen Trieben und Strebungen bei Marlowe die epische Seite des Lebens, die Vergangenheit als Trägerin der Gegenwart, den Einfluß der äußern Verhältnisse auf Bildung und Lebensgang der Personen, die Bedeutung einer festgegründeten Weltordnung, in welcher Maß und Gesetz für das menschliche Wollen und Thun gegeben ist, in den Hintergrund drängt und überwuchert. Marlowe war auf Größe angelegt, er selbst und seine Schöpfungen haben etwas Stürmisches, Titanisches, ihn reizt das Ungemeine, aber mit dem Gewöhnlichen verschmäht er auch die verständige Motivirung der Dinge wie die zügelnde Stimme des Gewissens und der denkenden Ueberlegung im Gemüth, und kann daher gegen die gehäuften Gewaltthaten und Verbrechen auch nur die Schrecken der Vernichtung setzen, ohne daß die innere Läuterung der Helden wie die Veredelung und Fortbildung der Zustände dem tragischen Untergange seine verklärende Weihe gäbe. Aber der rücksichtlos rasche Gang der Action hat etwas Hinreißendes, die Charakterzeichnung im Frescostil mit breiten Strichen, grellen Farben, starken Lichtern und Schatten ist von mächtiger Wirkung, und wie er überall auf das Imposante, Massenhafte gerichtet ist, so kommt die Tonfülle der Sprache hinzu, die auch für das Toben und Wühlen der Leidenschaft den schlagenden Ausdruck findet und überwältigend wie die Handlung selbst vorandringt, sodaß Marlowe die gehobene dramatische Diction und den Blancvers siegreich neben der einfachen oder zierlichen Prosa der alltäglichen Unterhaltung festsetzt.

Der Tamerlan, den er als zweiundzwanzigjähriger Jüngling schrieb, war einer der Erstlingswürfe des Genies, und epoche-

machend für die englische Volksbühne. Der Mongolenhirt fühlt sich als eine Geisel Gottes zur Bewegung und Züchtigung der Welt und bricht mit seiner Horde in Persien ein; die ägyptische Königstochter Zenokrate fällt in seine Hände, bezaubert ihn durch ihre Schönheit, sodaß er sie zur Gemahlin haben will; doch sie weist den Mann von niederer Herkunft zurück; so soll sie denn Thron und Lager theilen, wenn er die Herrschaft über Asien errungen hat. Er dringt in Persien vor, Kosroe, der Bruder des Königs, stellt sich bewundernd auf seine Seite;

wenn in Falten sich
Die hohe Stirne legt, wird jede Falte
Ein Völkergrab, doch wenn die Stirn sich glättet,
So strahlt sie lauter Freundlichkeit und Leben.

Tamerlan begegnet dem König, der ihm die Krone anbietet; er antwortet:

Im Schutze deines Heers will ich dich suchen,
Und dann die Krone dir vom Haupte reißen;
Mann gegen Mann bist du zu schwach für mich.

Kosroe will Tamerlan zum Statthalter machen; aber der überwältigt ihn und setzt sich selbst die Krone aufs Haupt:

Uns lehrt Natur zum Höchsten anzustreben,
Und unser Geist, deß hohe Fähigkeit
Den Wunderbau der Welt begreifen lernt
Und jedes Wandelsternes Bahnen messen,
In seinem Durst nach Wissen unersättlich
Und wie die Sphären rastlos in Bewegung,
Befeuert uns mit unruhvollem Drang,
Bis wir die reifste Frucht vom Baum der Menschheit
Gepflückt, das höchste Erdenglück erreicht,
Das alles andre einschließt, eine Krone!

Im dritten Act rückt Bajasid mit Bundesgenossen gegen Tamerlan; die Herrscher begegnen sich vor der Schlacht mit herausfordernden Trotzreden, Bajasid's Gemahlin und Zenokrate, deren Herz bereits Tamerlan gewonnen hat, bleiben auf Thronsesseln auf der Bühne und streiten mit Worten während die Trompeten schmettern, die Heere fechten, bis Bajasid von Tamerlan verfolgt und gefangen wird. Nun rückt im vierten Act der Sultan Aegyptens heran um seine Tochter zu befreien, und weist Tamerlan's versöhnliche Anerbietungen mit Hohn zurück, weil er sie für ein

30*

Zeichen der Furcht hält. Da muß Tamerlan gegen ihn kämpfen, das fühlt auch Zenokrate, deren Thränen den Tamerlan zur Milde stimmen würden, wenn er nicht seine Sendung als Held und Zuchtruthe Gottes erfüllen müßte.

> Der Mann deß Auge nicht der Schönheit huldigt,
> Deß Herz nicht süße Leidenschaft entflammt,
> Ist ungeschickt zu jedem großen Werke.
> Doch wo sich Pflicht und Leidenschaft bekämpfen,
> Und Pflicht im Kampf nicht siegt, da hört die Herrschaft
> Des Stärksten auf — und ich will Herrscher bleiben!

Bajasid ward im Käfig mitgeführt und mußte dem Tamerlan zum Fußschemel dienen; er zerschmettert sein Haupt an den Eisenstangen, seine Gemahlin stirbt ihm nach. Zenokrate findet sie todt, erschüttert von der Vergänglichkeit aller Größe, der Nichtigkeit alles Erdenglücks, bald zürnend über Tamerlan, bald wieder von seinem gewaltigen Wesen bezaubert. Schon wüthet die Schlacht, wo ihr Vater und ihr Geliebter kämpfen: für wen soll sie um Sieg beten? Möge Tamerlan die Schlacht gewinnen und den Vater schonen! Der König Arabiens, ihr früherer Verlobter, stirbt verwundet zu ihren Füßen. Tamerlan führt ihren Vater gefangen heran, setzt ihr dessen Krone aufs Haupt, erklärt sie zu seiner Gemahlin. Er, der Herrscher, mußte unterwerfen und strafen, sie kann verzeihen und Gnade üben. Sie gibt dem Vater die Krone Aegyptens zurück und feiert ihre Hochzeit mit Tamerlan. — Ein wahrhaft großer Zug im Ganzen und viel Gelungenes im Einzelnen ist neben vielen Ungeheuerlichkeiten und Geschmacklosigkeiten unverkennbar. Ohne seine Eigenthümlichkeiten zu opfern war das Volksschauspiel auf eine höhere Stufe emporgerückt und die Bahn zur Vollendung eröffnet. Der Beifall den das Werk fand, veranlaßte Marlowe zu einem zweiten Theil. Die Hauptsache ist hier daß Zenokrate's Tod im Schmerz der Liebe alle menschliche Regungen in Tamerlan erstickt und ihn von neuem zu wilden Verheerungszügen treibt, bis er im Grimm gegen das Schicksal den Tempel und die Büste Muhammed's verbrennen läßt und seinen Glauben abschwört; da trifft ihn der Arm des unsichtbaren Gottes selbst und sein Schlag streckt ihn zu Boden.

Wie Tamerlan durch Waffengewalt, so will Marlowe's Faust durch den Gedanken, durch Kunst und Wissenschaft, durch Magie die Welt erobern, kein Gesetz und keine höhere Macht über sich anerkennen; er setzt seine Seele daran und geht zu Grunde, indem

die sittliche Ordnung der Dinge ihre Herrschaft behauptet. Anfang und Schluß der Tragödie sind des Stoffes würdig. Faust ist im Besitz der Schulgelehrsamkeit, aber sie genügt ihm nicht; nur die Magie entzückt ihn, in ihrem Reich, das keine andere Grenze als den Geist des Menschen hat, will er herrschen. Ein guter Zauberer ist ein halber Gott; solche Gottheit will er erringen. Dazu beschwört er die Geister und verschreibt dem Teufel seine Seele. Das Wort Verdammniß schreckt ihn nicht, seine Philosophie ist über Himmel und Hölle hinaus. Doch als Mephistopheles überall in der Hölle zu sein bekennt, da sie nur ein Name für die Gottentfremdung und wie der Himmel kein äußerer Ort, sondern ein Zustand des Bewußtseins ist, so erklärt auch das Faust für Phantasterei; allein durch das ganze Drama hin schwankt er zwischen sentimentalen Versuchen zur Reue und zwischen Titanentrotz und Freigeisterei, und der Wissensdurst, das Streben nach Macht tritt in den Hintergrund gegen die Eitelkeit welche die Gunst der Großen und das Staunen der Welt sucht, und gegen die Zauberschwänke die er mit dem Papst, mit Fürsten wie mit Kärrnern und Roßtäuschern aufführt. Marlowe war zu wenig Dichter des Gedankens um diesen Stoff in seiner Tiefe und Weite zu erfassen und durchzuführen, was erst Goethe vermochte; aber selbst durch das Scurrile klingt manches sinnreiche Wort hindurch, und die Unfehlbarkeit des Papstes wird mit gründlicher Ironie lächerlich gemacht. Zuletzt zeigt Faust den Studenten die Helena, und für die Gewährung ihrer Liebe will er die Bußgedanken opfern und der Hölle Wort halten. Dann ist die Zeit des Bundes in einer Stunde abgelaufen.

> Steht still, ihr ewig rollenden Himmelssphären,
> Und hemmt die Zeit daß Mitternacht nie komme;
> Erwache, schönes Auge der Natur,
> Zum ewigen Tag, dehn' aus zum Jahr die Stunde,
> Zum Mond, zur Woche, sei's auch nur zum Tage,
> Daß ich bereu' und meine Seele rette!

So ruft nun Faust. Daß es zur Reue keiner langen Zeit bedarf, daß sie die Umkehr des Willens ist, hat er freilich vergessen, und da die Sterne fortkreisen, ruft er die Berge und Hügel an daß sie auf ihn stürzen; oder die Sterne sollen ihn wie einen Nebeldunst anziehen, daß im gewitterschwangern Schos der Wolken unter Donner und Blitz er in Nichts zerstiebe. Tausend, hunderttausend Jahre in der Hölle, und dann Rettung! Zu einem Wassertropfen

soll die Seele zerschmelzen, unfindbar im Ocean zerrinnen. Aber Schlag zwölf zerreißen ihn die Teufel, und andern Tags begraben ihn die Studenten, da er doch ein Meister der Wissenschaft gewesen und sein Schicksal die Weisen warne nicht nach verbotener Frucht zu greifen.

Der Jude von Malta hat in der ersten Hälfte viel Vorzügliches, überstürzt sich dann aber in zwecklosen Greueln. Selbstsüchtig und stolz auf seinen Reichthum will er lieber gehaßt als Jude, denn als ein armer Christ bedauert sein; sieht er doch bei den Christen keine Frucht des Glaubens, denn Uebermuth und Bosheit passen nicht zu ihrem religiösen Bekenntniß. Die Türken fordern verjährten Tribut, da sollen die Juden sich taufen lassen oder die Hälfte ihrer Habe hergeben. Wie Barabas dagegen Einsprache thut, wird ihm all sein Geld geraubt und sein Haus zu einem Nonnenkloster gemacht. Seine einzige Tochter Abigail läßt er Novize werden, damit sie die in einem seiner Zimmer vergrabenen Juwelen rette; als das gelungen und sie wieder bei ihm ist, heißt er sie den Liebeschwüren scheinbar Gehör geben, die der Sohn des Gouverneurs an sie richtet, hetzt aber ihren eifersüchtigen jüdischen Bräutigam gegen diesen, und beide fallen im Zweikampf. Die Tochter geht darüber wirklich ins Kloster. Hier müßte nun im Leid die Sühne für Barabas beginnen; allein er wird nur rachgieriger und grausamer, vergiftet Nonnen und Mönche und mordet seinen diebischen Diener sammt dessen Buhlerin, bis er der Verbrechen angeklagt auf die Folter kommen soll. Da nimmt er einen Schlaftrunk, gilt für todt und wird über die Mauer geworfen. Nun verräth er den Türken einen geheimen Weg in die Stadt, verbindet sich aber seltsamerweise mit Farnese um die Türken theils in die Luft zu sprengen, theils in eine Feuergrube zu stürzen; aber nur ersteres geräth, in die Grube fällt er selbst. Seine Missethaten haben weder für ihn noch für die Welt einen sittlichen Erfolg. — Einige historische Dramen zeigen wenigstens in der Verkettung der Ereignisse die Vergeltung der Geschichte. Marlowe brachte die Bluthochzeit auf die Bühne, in einem uns nur skeletartig überlieferten Tendenzdrama zur Zeit des Krieges von Philipp II. gegen England. Die Protestanten sterben mit glaubensfestem Heldenmuth, die Mörder werden ihrer Missethat nicht froh, der König Karl, der auf sein Volk geschossen, wird auf Anstiften seiner bösen Mutter ums Leben gebracht, der hochfahrende Guise wird Heinrich III. verdächtig, der ihn tödten läßt und

dafür durch den Dolch eines Mönches fällt. Der protestantische Heinrich IV. besteigt den Thron. — Eduard II. von England verletzt um seines Günstlings willen die Regentenpflichten und ruft dadurch eine Empörung hervor, die ihm die Krone kostet; das eigene Weib wird ihm untreu, aber sein Sohn rächt den Vater an dem buhlerischen grausamen Mortimer und verdient sich die Herrschaft. Der tragische Untergang der Individualität, wenn ihre Neigungen in Widerspruch mit Stellung und Lebenspflicht gerathen, ist der organisirende Grundgedanke des Werkes, das ruhig klarer als die andern Schauspiele Marlowe's gehalten, aber auch ohne ihre dämonische Gewalt entworfen ist. Wir ahnen schmerzlich was Marlowe hätte werden können, wenn sein wüster unbändiger Sinn bei längerm Leben sich geläutert und in edler Reife vertieft hätte.

Es war im Jahre 1592 als Greene seine Genossen Marlowe und Lodge ermahnte gleich ihm einer Laufbahn zu entsagen wo er zu Grunde gegangen; er fügt hinzu: Da ist eine eben erst aufgekommene Krähe, ein mit unsern Federn geschmückter Vogel, „sein Tigerherz in Komödiantenhaut“, der einen Blancvers ganz ebenso meint aufblähen zu können wie ihr, und schon jetzt ein vollkommener Hans-Kann-Alles, nach seiner Schätzung der einzige Scenenerschütterer in London ist. Shakescene weist deutlich genug auf Shakespeare, den Speerschüttler, und ein Tigerherz in Weiberhaut nennt York in Heinrich VI. (III, 1, 4) die Königin. Greene ahnte nicht daß Shakespeare als Mensch und Künstler die Harmonie erreichen sollte die ihnen versagt war, daß er berufen war die Mängel zu überwinden, die Vorzüge zu verschmelzen, das Volksschauspiel ohne höfische und gelehrte Verkümmerung zur Kunstform des germanischen Stils auszubilden. Der Verleger jenes Pamphlets aber entschuldigte schon die erwähnte Stelle, da er in Shakespeare einen Mann von ebenso viel Ehrenhaftigkeit in der Handlungsweise als witziger Anmuth in den Schriften kennen gelernt.

William Shakespeare ward 1564 zu Stratford geboren, der Sohn eines begüterten Bürgers und Landwirths, der aber bald in seinem Vermögen zurückkam, sodaß der Jüngling durch die stählende Schule der Noth gehen und sich früh auf eigene Füße stellen mußte. Schon im neunzehnten Jahre heirathete er Anna Hathwey, die acht Jahre älter war als er und ihm einige Monate nach der Hochzeit bereits eine Tochter, dann Zwillinge schenkte. Der Zug seines Genius und die Sorge für die Familie wirkten zusammen daß er sich den Schauspielern anschloß, die seine Vater-

stadt wiederholt besuchten, um in London sein Glück zu machen; die Sage berichtet daß er auch als Wilderer und dichterischer Spottvogel von einem Edelmann, Lucy, verfolgt worden, und Anspielungen, die er mehrfach auf diesen Namen macht, scheinen es zu bestätigen. Der wahre Künstler wird sowol geboren als gebildet, und ein solcher war Er, — hat schon Ben Johnson gesagt, und so sehen wir denn daß Shakespeare in seinen Erstlingswerken sich nach den vorhandenen Mustern schult und übt. Nicht blos die epische Erzählung von Tarquin und Lucrezia weist uns auf das Studium der Alten und des Vergilischen Stils, ich zweifle nicht daß auch die Tragödie von der Zerstörung Troias, aus welcher der Schauspieler vor Hamlet declamirt, eine Jugendarbeit des Dichters selbst war, „ein wohlgeordnetes Stück, mit Bescheidenheit und Verstand abgefaßt, aber Caviar für das Volk". Auch die Komödie der Irrungen nimmt von einem antiken Lustspiel, den Menächmen des Plautus ihren Ausgang, steigert aber die Verwickelung durch die Zwillingssklaven der beiden ähnlichen Brüder, und zeigt die äußere Verwirrung zugleich als eine Folge innerer Irrungen, die gerade durch jene gelöst werden. Im Gegensatz hierzu bietet ihm ein altes Stück in volksmäßig derber Holzschnittweise den Kern für seine gezähmte Widerspenstige, aber er fügt auch mehrere Scenen ein, die einer ariostischen Komödie feinster Art entstammen, und übt sich damit in der Kunstform italienischer Renaissance, der auch die Dichtung Venus und Adonis folgt; zugleich aber erhält durch die Liebeswerbungen um Bianca, die sanfte Schwester der wilden Käthe, die Art wie Petruchio deren Trotz bricht und ihr Herz gewinnt, ein Gegenbild, und Shakespeare zeigt schon wie er eine Doppelhandlung nicht blos ineinanderflicht, sondern auch durch den gemeinsamen Grundgedanken einigt. Im Titus Andronicus eifert er dem Ton und der Gewalt Marlowe's nach; furchtbare Greuel häufen sich, zugleich Nachklänge antiker Mythen, ein dunkles Geschick zertritt die Guten mit den Bösen, statt des Tragischen herrscht neben einigen tiefsinnigen Offenbarungen des Genius doch das Gräßliche, die Lust am Blutvergießen, an den Schrecken der Vernichtung. Milder, weicher ist der Perikles von Tyrus, die Dramatisirung eines Romans nach Art der Alexandriner, welche ritterliche Abenteuer im Verlieren und Wiederfinden aneinanderreiht, ein Stimmungsbild in der Weise Greene's, wo mit der häßlichen Umgebung die Reinheit einzelner Gemüther contrastirt, wo eine musikalische Lö-

sung der Gegensätze angestrebt wird. Die beiden Veroneser lassen deutlich die Nachahmung spanischer Lustspiele erkennen. Das Mädchen das in Männertracht dem Geliebten nachreist um seine neuen Abenteuer zu kreuzen, das leichte Bereuen und Verzeihen finden wir wie bei Lope, den aber Shakespeare noch nicht erreicht; daß Julie als Diener von Proteus gegen das eigene Interesse aus Loyalität für den Herrn um Silvia wirbt, daß Valentin diese großmüthig dem Freund überlassen will, sind spanische Motive, die uns in England fremd anmuthen, ja die spanische Entschuldigung für das wankelmüthige Herz wird wiederholt, daß es früher dem Gestirn gehuldigt, bis die Sonne ihm aufgegangen. Auch das ist spanisch daß jemand ohne besondern Anstoß unter die Räuber geht. Das Ganze ist leichte Waare ohne den reifern sittlichen Geist von Shakespeare's spätern Dichtungen, der vielleicht durch eine nachträgliche Ueberarbeitung in Ende gut alles gut merklicher ist. Auch da erinnert das sich den Mann erobernde Weib an die romanische Bühne; Shakespeare folgte italienischen Vorgängern, und obwol er manches veredelte, wird das feinere Gefühl immer noch einigen Anstoß nehmen.

Zur Darstellung der Geschichte wandte sich Shakespeare nach dem Vorgang der englischen Volksbühne in der Schilderung des Kampfes mit Frankreich und des Bürgerkrieges der rothen und weißen Rose, die er in den drei Theilen Heinrich's VI. entwarf. Er liebt auch hier noch das Entsetzliche, es kommt auch hier noch viel Eckiges, Hünenhaftes vor, aber das ist dem Stoff angemessen, etwa wie die forcirte Kraftsprache der Stürmer und Dränger dem Munde der Schiller'schen Räuber geziemt. Wir finden noch mehr einzelne Scenen zu mächtigem Eindruck gesteigert, als ein planvolles Ganzes; aber die Charaktere sind scharf umrissen, die Gemälde der gewaltigen Zeit selbst in kühnen farbigen Zügen ausgeführt; hier ist Inhalt, Stoffesfülle, hier sind ergreifende Situationen, bei denen sich von selbst die Wortkünstelei abstreift, die Naturlaute der Sprache erschütternd hervorbrechen. Eduard III. schließt sich an, von allen zweifelhaften Werken des Dichters am würdigsten; die Energie des männlichen Geistes bezwingt die eigene Liebesleidenschaft und gewinnt in der Selbstbeherrschung auch die Macht sich nach außen siegreich zu bewähren; der schwarze Prinz ist eine Lieblingsfigur der Volksballaden wie der spätere Percy.

Das eigene Wesen entfaltet Shakespeare zur Meisterschaft

und führt damit die dramatische Poesie seiner und aller Zeit auf eine neue Stufe der weltgeschichtlichen Ausbildung in Richard III. und Romeo und Julie. Wir mögen an den Götz und an den Werther Goethe's erinnern. Bei Shakespeare folgen noch eine Reihe von historischen Dramen und von Lustspielen, und beide zeigen in ihm die Macht weicher Empfindung neben einem starken Thatendrang, das Gefühl der Liebe und des Vaterlandes, beides das Ideal des jugendlichen Mannes. Er schildert Glück und Leid, Fluch und Segen der Liebe mit einer Vielseitigkeit wie kaum ein anderer Dichter. Die Innigkeit der Empfindung ist ebenso staunenswerth wie die selbstbewußte Ueberlegenheit des Geistes, der auf der einen Seite erkennt wie die Liebe das Gemüth sittigt, veredelt und als die Poesie des Lebens den Glanz der Phantasie über dasselbe ausgießt, auf der andern Seite aber auch die Gefahr einer übermäßigen und alleinherrschenden Leidenschaft verkündigt, die den Sinn für die übrigen Lebensverhältnisse verblendet und aus der Bahn des Gesetzes reißt, und darthut wie die Liebe ihre Angelobten zum Spielball der Launen und Einbildungen oder der Eindrücke der Außenwelt macht, sie ein Traumleben führen, ihre Stärke verliegen und verkommen läßt. Und daneben stellt nun der Dichter den realen Gehalt des Lebens in seinen historischen Dramen und gibt ein herrliches Bild von der aufsteigenden Macht seines Vaterlandes, wie es aus allen Kämpfen und Verwirrungen Frieden und Freiheit erringt. England selbst ist der Held dieser Werke, die wenn irgendetwas seiner Nation als Ersatz für das Volksepos gelten können. Diese „Glanz- und Jubelzeit" des Dichters, die Periode freudig aufstrebender Manneskraft nach dem Suchen und Lernen, umfaßt das letzte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Er hat den Alten die Gliederung des Stoffes, den Aufbau des Dramas abgesehen, aber bewahrt den epischen Reichthum von Gestalten und Begebenheiten, die er durch eine Idee zusammenhält, während er das Schicksal aus den Charakteren entwickelt, die Ereignisse in der Individualität der handelnden Persönlichkeiten begründet. Die Verse gewinnen Kraft, Schwung und Fluß zugleich; neben dem italienischen Sonett lauscht der Dichter auf die Aeolsharfenklänge des germanischen Volksliedes. Er bewahrt die blühende Fülle der Bilder und des Witzes, aber er verwendet die beliebten sinnreichen Wortgefechte jetzt zur Charakterisirung seiner Humoristen, wie er Modegecken und Pedanten durch die verschnörkelte oder mit Fremdwörtern prunkende Aus-

drucksweise zeichnet. Die Zeitgenossen preisen jetzt vornehmlich die Süßigkeit seiner Poesie. „Ein jeder Ort besucht vom Auge des Himmels ist Glückeshafen einem weisen Mann" lautet jetzt sein Spruch. Die Lustspiele wiegen vor in diesen Tagen eigener Lebenslust, und selbst das Tragische hat jenen unbeschreiblich schönen Anflug von elegischer versöhnender und verklärender Milde, den Ulrici an Romeo und Richard II. preist. Auch Shakespeare macht komische Partien gern zur Parodie der ernsten, aber er weiß auch das Rührende und Lächerliche in Einem auszusprechen; er schildert mit freiem Humor wie auch dem Schönen und Edlen Schwächen und Wunderlichkeiten anhaften, aber wie selbst das Kleinste ein göttlicher Lebens- und Liebesodem beseelt und noch in den Verkehrtheiten der Adel der menschlichen Natur einwohnend bleibt. Wenn er den Narren der Volkskomödie beibehält, so bildet er ihn zum selbstbewußten Humoristen aus, der mit Absicht die Schellenkappe auffetzt, welche die andern tragen ohne es zu wissen und zu wollen, weil die welche alles so sauertöpfisch schwer und ernst ansehen erst die rechten Thoren sind; Shakespeare's Narren erniedrigen sich zum Spaßmachen um lachend die Wahrheit zu sagen, und dann auch treu auszuharren, wenn die Klugheit der Welt dem Unglücklichen den Rücken kehrt, sodaß ihre Thorheit vor der Welt zur Weisheit vor Gott wird.

Betrachten wir zunächst die historischen Dramen, so mögen wir im Allgemeinen bemerken daß hier der Stoff vorwiegt, daß die Wucht und der Reichthum der Ereignisse und der Herzensantheil den das Volk an den Helden seines Landes nimmt, mitunter einen Ersatz für die Freude an der formalen Schönheit, an der Einheit und Geschlossenheit des Kunstwerkes gewähren muß. Das epische Element herrscht vor. Der Strom der Geschichte flutet weiter, er hebt die Einzelnen hervor und begräbt sie wieder in seinen Wellen, aber er läßt auch die durch ganze Geschlechter hin sich fortsetzenden Folgen einer That erkennen; und indem die Niederlage und der Untergang des einen zugleich der Triumph des andern ist, indem die verkehrten Plane und Anschläge sich gegenseitig zerstören, und so das Rechte geschieht auch über das Wollen und Verstehen der Individuen hinaus, so folgt aus der Doppelwirklichkeit des Lebens auch die Doppelstimmung welche Scherz und Ernst, Schmerz und Freude vermischt und mit dem Geistesblick des Humors die Dinge betrachtet, während im Ganzen aus allem Zufälligen doch die sittliche Nothwendigkeit als poetische

Gerechtigkeit hervorgeht. Von hier aus ergibt sich uns daß die einzelnen Dramen sich wie Ringe einer Kette aneinanderreihen, und daß Tragisches und Komisches sich in ihnen verweben, wie wir es bei Shakespeare finden. Als Dramatiker aber stellt er die Charaktere, die handelnden Menschen in den Vordergrund, und läßt aus ihrer Eigenart und Leidenschaft weit mehr die Ereignisse folgen als er die Einflüsse der Zustände und Verhältnisse auf den Menschen oder die objectiven Bedingungen der That betont, die indeß in letzter Instanz ja auch wieder das Werk der Subjectivität sind und nur so viel Bedeutung haben als ihnen der lebendige Wille gibt. Der Behauptung Schlegel's daß man aus Shakespeare's Dramen die Geschichte nach der Wahrheit erlernen könne, hat Courtenay eine genaue Musterung aller Details entgegengestellt und danach ihnen den historischen Werth abgesprochen; Gervinus weist dagegen auf die innere Wahrheit, auf Sinn und Bedeutung der Ereignisse, die der Dichter uns aufschließe, wenn er auch nicht chronologisch genau verfahre, vieles zusammenschiebe und in freier Weise die Handlungen motivire. Ulrici erläutert dies dahin daß Shakespeare die historische Idee erfaßt, die in einem Kreis von Thatsachen als deren Lebensprincip waltet, und daß er diejenigen Thaten und Charaktere die sie verwirklichen treu vorführt, sodaß die Motive und Zielpunkte, welche das Jahrhundert bewegen und den Körper der Zeit beseelen, uns zur Anschauung kommen. Und das ist es ja auch was den Dichter vom Geschichtschreiber unterscheidet. Aber man möge hier die Grenze von Shakespeare's Zeit nicht vergessen. Sie ist immer noch das Weltalter des Gemüths, das die Dinge in ihrem unmittelbaren Zusammenhang mit der eigenen Empfindung, nicht nach ihrer an sich seienden Objectivität darstellt, und so hat auch Shakespeare die großen Phasen der Weltgeschichte nicht in der Art innerlich durchlebt und erkannt daß er die maßgebenden Unterschiede des Orients, des Griechen- und Römerthums, der Feudalzeit und der modernen Bildung geschichtsphilosophisch als besondere Stufen der Cultur im Emporgange der Menschheit würdigen und jedes Volk und jede Epoche in deren originaler Wesenheit schildern könnte: das wird erst ein großer Dramatiker der Zukunft vollbringen; Ansätze dazu sind seit Schiller und Goethe vorhanden. Es bleibt darum auch richtig, was Rümelin betont, daß Shakespeare im König Johann der ihm abgetrotzten Magna charta, dieses Grundsteins der englischen Verfassung, gar nicht erwähnt,

daß wir nicht sehen wie Sachsen und Normannen zu Einer Nation zusammenwachsen, wie neben dem Adel und gerade in dessen Parteifehden das Bürgerthum der Städte emporkommt. Es steht überall das allgemein Menschliche in Haß und Liebe im Vordergrunde, und die Ereignisse werden dichterisch frei als die Thaten drangvoll kühner Persönlichkeiten dargestellt, die theils in Shakespeare's Zeit und Sitte wurzeln, theils auf dem Boden der Phantasiewelt stehen; die Atmosphäre einer fremden Cultur würde auf der Volksbühne befremdet haben, der naive Sinn der Zuschauer verlangte nach unmittelbarem Genuß, und ihn durch Edles und Großes zu erheben war des Dichters Ziel. Und wenn er da sich an die Chronik hält mit seinem sittlichen Hochsinn die Geschicke den Handelnden zuwiegt, so kann es nicht fehlen daß wir wieder im Individuellen neben dem allgemein Menschlichen auch manche Besonderheit der verschiedenen Epochen erkennen und so viel aus dem Dichter herauszulesen vermögen, wie Ulrici gethan, der z. B. im König Johann den mittelalterlichen Staatsgedanken im Verhältniß des Feudalwesens und der Kirche zum Mittelpunkt macht. Wer jedoch beim Auslegen nicht unterlegen will der wird einen solchen Mittelpunkt des einheitlichen Interesses in diesem Drama vermissen, aber die treffliche Art bewundern wie die bessere Persönlichkeit des Königs im Kampf mit Eigenwillen und Herrschsucht liegt, wie der Mutterschmerz Konstanze's in seiner Berechtigung und zugleich in seinem leidenschaftlichen Vergessen der nationalen Pflicht tragisch erschütternd wirkt, wie der Blendungsversuch an Arthur ein Meisterwerk rührender Schönheit ist, und der gesunde Volkshumor im Bastard Faulconbridge gleich einem frischen Bergquell sprudelt. Der stolze Trotz des Königs wird so tief gedemüthigt daß er die Oberherrlichkeit der eigennützigen Kirche anerkennt; er stirbt an Gift das ihm einer ihrer Diener gereicht, aber Faulconbridge zieht aus seinem brechenden Auge die Lehre daß England sich selber treu sein solle, daß nur eine Nation die sich selbst im Innern befehde zu den Füßen der Fremden liege.

Richard II. zieht durch den knabenhaften Uebermuth, mit welchem er seinen Launen folgt statt seine Regentenpflicht zum Wohl des Volkes zu erfüllen, die Empörung groß, die überwältigend gegen ihn heranwächst; das verhängnißvolle „Zu spät" muß auch er hören, er wird entthront, aber er versöhnt sich und uns mit seinem Los durch die Läuterung die nun sein Gemüth erfährt, durch die Süßigkeit des Grams, die er nachdenklich ge-

worden nun im Leide selbst genießt. Hier liegt der politische Gedanke schon klarer zu Tage: „Des Königs Nam' ist hunderttausend Namen“, aber nur dann wenn er dem Beruf nachkommt, den ihm Gottes Gnade zu theil werden ließ; nicht der Heiligenschein des göttlichen Rechts, sondern Gerechtigkeit und Thatkraft sind das Wesen des Königthums. Die Geschichte duldet keine hohlen Masken: „der verdient zu haben der kühn und sicher zu erlangen weiß“. Die Composition ist locker, aber das Stück ist reich an dichterischen Schönheiten, wie es denn auch die berühmte Lobrede auf England enthält:

Dies Eiland das der Hoheit Scepter trägt,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies,
Dies Bollwerk das Natur für sich gebaut
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen,
Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dies Kleinod in die Silbersee gefaßt,
Die ihr den Dienst von einer Mauer leistet,
Von einem Graben der das Haus vertheidigt
Vor weniger beglückten Länder Neid,
Der segensvolle Fleck, dies Reich, dies England,
Erhabner Fürsten Amm' und schwangrer Schos,
An Söhnen stark und glorreich von Geburt,
So weit von Haus berühmt durch ihre Thaten
Für Christendienst und echte Ritterschaft,
Als fern im starren Judenthum das Grab
Des Weltheilands, des Sohns der Jungfrau, liegt,
Dies theure theure Land so theurer Seelen,
Durch seinen Ruf in aller Welt so theuer!

In politischer Hinsicht veranschaulicht uns nun Heinrich IV. den Usurpator, der zwar durch Tapferkeit, Klugheit, Mäßigung die Herrschaft errungen, aber ohne sittliche Gesinnung und historisches Recht des Thrones nicht froh wird, vielmehr den Schiffsjungen im Tauwerk um den ruhigen Schlaf beneiden muß. Die hülfreichen Genossen fürchten daß er sich ihrer erledigen wolle, er argwöhnt daß sie ihn beherrschen wollen, ihn stürzen, wenn er sie nicht meistert, und das gegenseitige Mistrauen treibt zu Empörung und Krieg. Allein nun fehlt der sittliche Kern den selbstsüchtigen Bestrebungen, die hier den Schein der Ehre, dort der Majestät zu wahren suchen, und so läßt denn Shakespeare dem äußerlichen Geräusch und Prunk der Geschichte gegenüber seiner

Erfindung freien Lauf, und gibt ihm in einer Reihe komischer Scenen die ergötzlichste Parodie zum Geleite. Denn der Raubzug der Großen, die England unter sich theilen wollen, findet sein Gegenbild in dem Ueberfall der Kaufleute durch Falstaff und seine Gesellen, und die Art wie beide durch Prinz Heinrich ihrer Beute verlustig gehen; die politischen Intriguen und Ueberlistungen spiegeln sich in dem Spiel das Falstaff mit den Friedensrichtern und das Heinrich mit ihm treibt. Der Katechismus Falstaff's ist der berechtigte Spott des gesunden Menschenverstandes gegen den conventionellen Codex der Ritterehre, und das Wort über seine Rekruten: „Sterbliche Menschen, Futter für Pulver! Füllen eine Grube so gut wie andere!“ hält Gericht über den zwecklosen Krieg und ist ein Klagelaut der armen Menschheit über die Opfer die sie bringen muß. Ja der Dichter gibt uns einen deutlichen Wink seiner künstlerischen Absicht, wenn Falstaff und der Prinz in der Schenke zum voraus aufführen wie der vor den König beschiedene Sohn sich verantworten wird. Die Kneipgenies weisen mit ihren Redensarten zu bestimmt auf Schauspieler und Theaterfreunde hin, die meisten Späße sind zu sichtbar aus dem Leben gegriffen als daß man zweifeln sollte der Dichter habe hier das Bild des eigenen Thuns und Treibens entworfen. Der Lieblingsheld des Volkes war auch der seine, der tolle Prinz, der eine lustig wilde Jugend durch Heldenthaten und gerechte gottesfürchtige Regierung vergessen machte; aber Shakespeare schildert nicht einen Umschwung, den die ursprünglich gute Natur in einem Seelenkampfe durchmacht, wenn sie aus ihren Verschlackungen sich zu echtem Glanze läutert, vielmehr steht Heinrich von Anfang an mit selbstbewußtem Seelenadel über seinen Genossen, und bewahrt auch später als König seinen heitern volksthümlichen Sinn. So leiht ihm der Dichter die eigene Sinnesart, die ja auch dem Ernst und dem Scherz gleichmäßig gewachsen ist, die ja auch in niederer Sphäre dem Höchsten zugewandt bleibt, bei innerer Tüchtigkeit des Scheines nicht achtet, das Dasein genießt wie es sich bietet, und sich königlich im Reich des Geistes bewährt. Die eigene frohmüthige schaffenslustige Natur Shakespeare's ist hier ausgesprochen, während das sinnig reflectirende melancholische Element der Dichterseele im Hamlet sich offenbart.

Wie kommt es daß Falstaff der liederliche Schlemmer, der Lügner, Dieb und Prahler uns dennoch so köstlich ergötzt, so herzlich lachen macht? Shakespeare hat in ihm ein komisches Talent

gezeichnet, einen Mann, der dadurch daß er über alles seinen Spaß zu machen weiß, mit phantasiereicher Freiheit sich über die ernsten Zwecke hinaussetzt und alles wegscherzt was an sie binden und das sinnliche Behagen stören könnte. Das souveräne Recht des Geistes gegenüber der Erscheinungswelt mit ihren Eitelkeiten und Mängeln, der Witz der ihre Blößen aufdeckt und die Dinge zum Spiel seiner Einfälle macht, der Humor der sich nicht verblüffen läßt, jede Verlegenheit mit einer heitern Wendung beseitigt, und dann noch andere über sich lachen läßt, wenn er am Morgen der Schlacht in den rührenden Seufzer der Menschheit ausbricht: Ich wollt' es wäre Schlafenszeit und alles stünde gut! — dies bildet die unerschöpfliche Ausstattung Falstaff's, und seine Schlechtigkeiten lassen eine ernste Verwerfung nicht aufkommen, weil auch sie nicht ernst gemeint, nicht boshaft sind, sondern stets auch als Verkehrtheiten aufgewiesen werden die sich selbst verrathen und verkehren, und durch diese Selbstauflösung im Augenblick wo wir ihnen zürnen möchten in ihrer Lächerlichkeit das ästhetische Behagen des Komischen auf die ergötzlichste Weise erwecken; aber die sittliche Aufgabe des Lebens geht doch über den Spaß hinaus, und weil ihr gegenüber Falstaff mehr und mehr sinkt, während Heinrich sich hebt und klärt, so muß die Stunde der Trennung schlagen: als der Prinz König wird, erkennt er als seine Pflicht die Rechtsordnung aufrecht zu halten, während Falstaff meint nun seien die Gesetze Englands ihm und seiner Bande preisgegeben. Dieser Uebermuth kommt zu Fall; doch mit dem sauersüßen Scherz: Herr Schal, ich bin Euch tausend Pfund schuldig! wälzt Falstaff spottend den Schaden auf diesen, und seine Hoffnungen daß der König ihn doch werde rufen lassen vereitelt nur der Tod, wo seine Verwünschung des Sekts und der Weibsbilder und sein kindlich heiteres Lächeln auch uns mit der Wirthin hoffen lassen er sei in Arthur-Abraham's Schos.

Aber noch ein dritter Charakter von gleicher Anziehungskraft tritt auf, der Heißsporn Percy, diese persönlich gewordene lodernde Flamme des Heldenmuthes; das Leben ist ihm zu kurz um es unwürdig zu vollbringen, zu jedem Wagniß ist er bereit, das ihn seine Kraft erproben, seinen Muth zeigen und Ehre gewinnen läßt. Er würde sich verzehren in seinem Feuereifer, wenn nicht auch ihm die unschätzbare Flüssigkeit, jener Humor verliehen wäre, der ihn selbst der geliebten Gattin zurufen läßt: „Wenn ich zu Pferde bin, so will ich schwören ich liebe dich unendlich!“ sobald ihre Zärtlich-

keit die kriegerische Unternehmung hemmen will, wo keine Zeit ist zum Puppenspielen und mit Lippen fechten. Nicht das Ideal des Mannes, sondern das Männische im einseitigen Drange einer handelnden Natur ist in ihm geschildert, und es wird dadurch tragisch daß dieser Thatendrang ihn verleitet mit halben und selbstsüchtigen Genossen im Bunde eine unberechtigte Schilderhebung zu wagen; sein Ehrgeiz treibt ihn in den Schlachtentod, der Gegner selbst hält ihm versöhnt die ehrenvoll bewundernde Leichenrede. Daß Prinz Heinrich den Percy überwindet, läßt das frohmüthig besonnene Heldenthum doch als das höhere erscheinen.

Der erste Theil Heinrich's IV. hat dramatisch das vollere Leben und den vorzüglichern Bau: die Empörung findet ein Ende durch die Schlacht von Shrewsbury, das schließt das Mannichfaltige enger und straffer zusammen, und dieselbe Handlung bewährt das edle Wesen Heinrich's im Sieg über Percy. Das Hin- und Herziehen der diplomatischen Verhandlungen gibt dem zweiten Theil keine ähnliche Spannkraft, und wir wissen es zu sicher daß die Furcht des Königs unbegründet ist er müsse das Reich einem Unwürdigen hinterlassen.

Heinrich V. nun ist der volksthümliche König, durch Geist und Gesinnung, durch Muth und Kraft wie durch das Recht der Geburt zur Krone berufen. Die Poesie und die sittliche Bedeutung eines gerechten Volkskrieges wird uns erschlossen: er heißt den Parteihader schweigen, er bringt dem Schlechten den Untergang, er demüthigt den Uebermuth, er läutert und stählt die Tüchtigkeit, er lehrt angesichts des Todes gottergeben die Pflicht erfüllen, die Ehre des Sieges der Fügung eines allwaltenden Willens zuweisen. Durch die Motivirung des Dichters ist der Ausgang der Schlacht ein Gottesurtheil, das Schauspiel ein Gottesdienst, und doch sprudelt auch hier der frischeste Humor, nur daß das Lager von soldatischen Figuren an die Stelle des Wirthshauses und seiner Späße tritt. Heinrich's Hochzeit mit der französischen Königstochter besiegelt den Frieden und verwebt auch am Ende das staatliche und persönliche Interesse; der Mittelpunkt, die Schlacht von Agincourt, war für das englische Volksgefühl eine That welche in der Einigung des normännischen Adels und des sächsischen Bürgerthums das Nationalbewußtsein begründet und eine achtunggebietende Weltstellung errungen. Shakespeare hat sie gefeiert, doch ohne den Franzosen ganz gerecht zu werden, an deren begeisterter Heldin,

der Jungfrau von Orleans, er in dem Jugendwerk Heinrich VI. sich versündigt hatte.

Die Trilogie die der Regierungszeit dieses Königs gewidmet ist bildet die Voraussetzung für Richard III. Dort wächst der Hochstrebende auf, dort erlebt er die Greuel in denen auch er verwildert, die zu rächen er wie ein blutiger Schnitter in die Welt gesandt ist. Das ist der Begriff der Tyrannei daß sie Gericht hält über die Sünden des Volks, daß sie mit eherner Hand den Staat einigt, aber dann sich an die Stelle desselben setzt und durch ihren Druck den Freiheitsmuth des Volkes wieder erweckt sie abzuschütteln und sich eine neue Verfassung zu geben. Der Preis des Lebens sei die Liebe oder die Krone, dieser hohe Gedanke liegt in Richard's Seele; die Liebe, meint er, werde sich dem häßlichen wilden Mann versagen, sie wohne in Menschen die einander gleichen, — so will er die Krone erobern. Aber er spricht zugleich das große Wort der Schuld: Ich bin ich selbst allein! Selbstsüchtig sind die andern auch und jeder hat im Bürgerkrieg übel gehandelt; er aber will ganz sein was sie nur halb sind, und so kommt er als der Stärkere über sie, eine Zuchtruthe Gottes, „wie seine Wetter reinigen die Welt", um mit unserm Schiller zu reden. Shakespeare hat diesen Charakter breit angelegt und mit starken Zügen gezeichnet. Energie und Verstand bekunden die Herrschernatur; Egoismus, Lieblosigkeit verkehren sie zum Bösen; aber die abgefeimte Heuchelei und die dämonische Geistesgewandtheit ruhen auf einer bärenmäßigen Tapferkeit, und ein Gefühl seiner Berechtigung läßt ihn anfangs keck und sicher voranschreiten und gibt ihm einen derben Humor bei der Lust des Gelingens. Die alte Margarethe ragt wie eine Ruine der Vergangenheit in die Gegenwart herein, die qualvolle Trägerin aller greulichen Erinnerungen: ihre Flüche halten die motivirende Vergangenheit wach, aber Richard kann sie auf ihr Haupt zurückschleudern. Anders wird die Sache als er die unschuldigen Söhne Eduard's ermorden läßt. Da hat er gegen den Fluch der Mutter kein Witzwort zur Hand, und die choralmäßige Klage all der trauernden Frauen schreit mit dem vergossenen Blute gen Himmel. Richard wird unsicher, verwirrt, und sucht vergebens die innere Angst mit stolzen Worten zu betäuben. Das Volk fällt von ihm zu Richmond ab, der nun wie ein Streiter Gottes für das gekränkte Recht auftritt. Daß Richard's Missethaten ihn zu Boden drücken und den Gegner erheben, stellt der Dichter in der Geistererscheinung dar, die im

fünften Act noch einmal alles zusammenfaßt und den Untergang Richard's zu einem Gottesgericht macht. Shakespeare läßt uns sehen und hören was die Traumgestalten der Schlafenden sind, und wie Richard nun erwacht, da wird er mit Entsetzen inne daß er er selbst allein ist, daß ihn, den Lieblosen niemand liebt, daß er andere mordend den Frieden der eigenen Seele erschlagen, er selbst sein ärgster Feind; nähme er Flügel der Morgenröthe, es gibt kein Entrinnen, denn die sittliche Weltordnung ist in ihm, ist sein eigenes Gewissen. Doch vergönnt sie dem Helden den Schlachtentod. Der Untergang des Tyrannen wird zum Aufgang eines friedlich freien Volkslebens. Mag auch die Werbescene um Anna an unwahrscheinlicher Uebertreibung leiden und ein Wagniß des jugendlichen Dichterübermuthes sein, das Ganze ist in der erschütternden Gewalt und der erhebenden Weihe des Tragischen ein Meisterwerk, in seiner historischen Kraft das ebenbürtige Gegenbild zu der Lyrik des Herzens, dem holden Nachtigallgesang in der Mainacht, dem hohen Lied der Liebe, ihrer bräutlichen Wonne und Todtenklage in Romeo und Julia.

Die Liebe entzündet sich an der Schönheit und ist selbst die vollste Lebendigkeit der Seele, die Harmonie von Geist und Sinnlichkeit, ein poetischer Zustand, der alle Kräfte freudig spannt und eint und den Menschen zum Künstler macht, indem der das Ideal in dem geliebten Gegenbilde anschaut und alles an Eins setzt, weil in diesem Einen dem jugendlichen Herzen ein Symbol des Universums aufgegangen. Daher in unserm Drama dieser Frühlingshauch der Jugend, der jede Knospe zur Blüte schwellend treibt, dieser Glanz der Schönheit, der die Liebenden und all ihre Worte umfließt, wo Tiefsinn und Anmuth verschmelzen und in lieblichen Bildern wie in der Musik der Verse die melodievollsten Laute der Lyrik nachklingen. Dramatisch kann die Liebe nur werden durch den Conflict, durch den Gegensatz den sie besiegt, und dies ist folgerichtig der Haß, der die Familie trennte; die Liebenden reichen sich über diese Kluft hinaus die Hand; aber hier entspringt die Hast mit welcher sie das gewonnene Glück für einen Raub achten, die heimliche Heirath, Romeo's Kampf mit Tybalt, seine Verbannung und Julia's Scheintod, und das wirkliche Ende der Liebenden. Zugleich hat die ganze volle Liebe ihre Gegensätze an Einseitigkeiten und Stufen, und bewährt sich in deren Ueberwindung. Das blos sinnliche Element vertritt die Amme; Julia wendet sich im Gefühl ewiger Treue von ihr ab, als sie zu anderer Wonne als der in

Romeo's Arme räth. In phantastischer Schwärmerei ohne Gehalt und Erwiderung seufzt Romeo nach Rosalinde; das liebebedürftige Gemüth trägt sich mit Scheinbildern und träumt sich in ein fremdes Wesen hinein, bis ihm das eigene Selbst in der wahren Liebe verklärt und beseligend entgegenkommt. Die verständige Erwägung, die mit den Aeltern zu Rathe geht, zeigt sich in den Werbungen des Grafen Paris; Julia wagt den Zorn der Aeltern und hält Romeo Wort, der als Held der wahren Liebe, die zu sterben weiß, den Repräsentanten der flauen Neigung erschlägt, die nur Blumen aufs Grab streut. So sind die besondern Richtungen neben die ideale Totalität gestellt, und die Liebe wird dadurch die organisirende Seele und der Grundgedanke des Werkes daß ihr Wesen allseitig in den Charakteren und Begebenheiten entfaltet ist; dadurch empfängt die individuelle Mannichfaltigkeit die Weihe des Allgemeinen und wird zur Vollerscheinung der Idee. Aber wie kann dies Gefühl seliger Lebensvollendung, dies Süßeste und Herrlichste im Gemüth tragisch werden? Dadurch daß dies hohe Gut erfaßt wird als ob es das alleinige, alleinberechtigte wäre, daß um seinetwillen alles andere gering geachtet und rücksichtslos verletzt wird, dadurch daß es zugleich seinen unendlichen Werth, seine todüberwindende Macht beweist, wenn die Liebenden freudig ihm das Leben zum Opfer bringen. So waltet hier das Schicksal, um einen Schiller'schen Spruch umzubilden, als der Leidenschaft leuchtende Flamme, welche den Menschen verzehrt wenn sie den Menschen verklärt. Gibt es doch keinen andern Weg zum Heldenthum als sich selbst und alles zu vergessen um Eines Gedankens oder Gutes willen und alles daran zu setzen! Im Entzücken daß sie einander gefunden haben, achten Romeo und Julia nicht der Welt und ihrer Pflichten; er hat kein Wort für die Freunde, sie keins für die Aeltern, und beides hätte den Kampf verhindern können; sie hintergeht Vater und Mutter, und er verschmäht nicht blos der Trübsal süße Milch 'Philosophie, sondern hat die besonnene Geisteskraft verloren, sobald er ohne die Geliebte sein soll. Wie in derselben Blume Gift und Arznei liegt, so kann das Edelste verderblich werden, sagt Lorenzo gleich einem antiken Chor, und als Romeo im Glück der Vermählung mit Julia das Schicksal herausfordert:

> Füg' unsre Hände nur in eins, dann thue
> Sein Aeußerstes der Lebenswürger Tod:
> Genug daß ich nur mein sie nennen darf!

Da warnt jener wieder:

> So wilde Freude nimmt ein wildes Ende
> Und stirbt im eignen Rausch, wie Feuer und Pulver
> Im Kusse sich verzehrt.

Aber dafür besiegen die Liebenden auch die Schauer der Grabesnacht, und indem sie ihr irdisches Dasein zum Opfer bringen, bewähren sie daß die Liebe nicht blos die Poesie, sondern der innerste Kern des Lebens ist; über ihren Leichen versöhnt sich der Haß, die Aeltern reichen sich die Hände, und der Staat gewinnt seinen Frieden wieder. Und bei all dieser Innerlichkeit der Empfindung ist doch das Drama ganz Handlung, auch durch die Composition eins der ewigen unantastbaren Meisterwerke.

In leichterer heiterer Weise bildet die Liebe den Mittelpunkt der Lustspiele. Die vorzüglichsten scheinen mir der Sommernachtstraum und Was ihr wollt. Dort stehen wir ganz auf dem Boden der Phantasie, in welcher die griechische Heldensage sich mit dem nordischen Feen- und Elfenwesen und mit der Realität der Gegenwart verwebt. Die Geisterwelt des Volksglaubens ist vom Dichter behandelt wie sie in das Kindermärchen eingegangen und dadurch selbst zu einem Abbild des goldenen Zeitalters der Kindheit geworden ist, reizend hold, lustig und duftig zart. Dem entsprechend sind auch die Charaktere der Menschen leicht gehalten, ohne die Schwere der ernsten Zwecke, ja die Handwerker mit ihrem tragikomischen Festspiel erheben sich in das Gebiet der Kunst und ihres schönen Scheines, indem sie dem ganzen Stück ein parodistisches Gegenbild einfügen und in ihrer derben Handgreiflichkeit den ergötzlichen Contrast zu den Elfen bilden. Für Shakespeare ist das Leben selbst mehr als ein Traum, aber er zeigt wie es zum Traum wird wenn der Mensch seinen Einbildungen folgt, wenn diese, die dem Zettel den Eselskopf anzaubern und doch wieder ein Wunder der Schönheit in ihm umschwärmen, wenn diese, durch die der Schimmer der Poesie über die alltägliche Wirklichkeit ausstrahlt, wenn sie, auf denen der Liebe Lust und Qual zumeist beruht, statt der wachen sich selbst beherrschenden Besonnenheit im Gemüth walten und dadurch den Menschen zu ihrem Spiele machen. Aber das Reich bleibt doch der Vernunft, es ist ein neckisch heller Sommernachtstraum, aus dem wir zur Pflicht des Tages, zur klaren Erkenntniß erwachen. Die Erfindungskraft des Dichters wetteifert hier mit den Spaniern in der Art wie sie jene drei

Reiche durch die Verwickelung ineinander verschlingt und endlich wieder den Knoten der Verwirrung glücklich und beglückend löst. Das gilt auch vom heiligen Dreikönigsabend oder Was ihr wollt; und hier kommt noch eine feinere psychologische Charakteristik hinzu und ersetzt die Wunder der Natur, wie sie dort in den Feen und Elfen uns umgaukeln, durch poetische Situationen und Ereignisse der Menschenwelt. Mit dem Wort fancy bezeichnet der Engländer Phantasie und Liebe zugleich; daraus entwickelt sich die Dichtung, die man als Komödie der unglücklichen Liebe bezeichnen kann, insofern diese ein Neigungsmisgriff der Einbildung ist, und ihre Auflösung und Berichtigung im Fortschritt des Lebens erfährt. Wir wissen gar oft nicht was wir wollen und gehen mit unsern Bestrebungen in der Irre, bis ein gütiges Schicksal uns aus unserm Wahn die schönere Wirklichkeit, die wir meinten, enthüllt, und uns auf überraschende Weise finden läßt was wir eigentlich wollten. Um diesen süßen idealen Kern ranken sich die zierlich ineinandergeflochtenen Arabesken, kreuzen sich die Einfälle und Zufälle mit den berechneten Anschlägen in buntem Gemisch und doch wohl geordnet; nur der Pedant, der sich tugendhaft und weise dünkt und den andern die Lust des Daseins misgönnt, sieht in seiner Thorheit sauer drein, als er den andern zum Gelächter wird; dagegen ist der Narr der Weise, denn er betrachtet das gesellige Thun und Treiben wie ein Bohnenfest am Dreikönigsabend, wo jeder seine Rolle möglichst gut und ergötzlich für sich und andere spielen soll. Ein drittes Lustspiel, Wie es euch gefällt, würde auf gleicher Höhe stehen, wenn die Bekehrung der Bösen nicht gar zu plötzlich erfolgte und der Schluß vermittelter wäre. Sonst ist das bunte Gewebe gut zusammengehalten durch den Humor Rosalindens, die selbst klaftertief in die Liebe versenkt ihre Empfindung in der Komödie verbirgt die sie unerkannt mit dem Geliebten aufführt, und die Romantik des Waldlebens ist so prächtig geschildert, die vom Hofe Vertriebenen sind darin so glücklich und bewegen sich wie es ihnen gefällt ohne sich an den Zwang der gewöhnlichen herkömmlichen Verhältnisse zu binden, daß wol die zurückgebliebenen Vertreibenden in der Prosa ihrer Alltäglichkeit eine Langeweile und eine Sehnsucht nach solch freier Luft im Freien ergreifen mag. Dies, glaub' ich, hätte die Sinnesänderung, den Umschlag der Gesinnung motiviren sollen. Dem sentimental melancholischen Narren Jaques dünkt das Dasein ein Leichenzug, dem professionellen Narren ein Faschingsaufzug; so wird die Rea-

lität der Dinge durch die auffassende Subjectivität bestimmt, die Erscheinungswelt ist die Anschauung, der Reflex unserer Empfindungen; das Leben ist wie es uns beliebt, wir müssen es recht zu nehmen wissen, wenn es uns gefallen soll. Dann aber bewährt sich das alte Wort Joseph's an seine Brüder: „Ihr gedachtet es böse zu machen, aber Gott hat es gut gemacht", wie in diesem sinnigen Lustspiel; sagt es ja der vertriebene Herzog selbst:

> Süß ist die Frucht der Widerwärtigkeit,
> Die gleich der Kröte häßlich und voll Gift
> Ein köstliches Juwel im Haupte trägt.
> Dies unser Leben, vom Getümmel frei,
> Gibt Bäumen Zungen, findet Schrift im Bach,
> In Steinen Lehre, Gutes überall.

Es war Sitte in der damaligen englischen Gesellschaft förmliche Witzgefechte zu liefern, wo im lustigen Wettkampf die Wortspiele wie Bälle hin- und herflogen, und die Zeitgenossen berichten daß Shakespeare darin Meister war. Im Sirenenclub, wo er mit Dichtern und Schauspielern und andern geistreichen Männern zusammenkam, hat Beaumont Worte gehört so gewandt, so voll Humor, als ob jeder beabsichtigt hätte all seinen Witz in Einen Scherz zu pressen, und Fuller erwähnt daß namentlich Ben Jonson und Shakespeare sich zu begegnen pflegten, jener wie eine spanische Galeone, höher gebaut in Gelehrsamkeit, solid, aber minder beweglich, dieser wie ein englischer Kutter, der kleiner im Bau und leichter an Segeln sich drehen und wenden und in der Schnelligkeit seines Witzes von allen Winden Vortheil ziehen konnte. Zwei Lustspiele geben uns ein Bild dieser Sitte, Verlorene Liebesmüh und Viel Lärmen um Nichts. Dort soll der Gegensatz der blühenden Wirklichkeit und der grauen Schultheorie geschildert werden; wie Frühling und Winter in ihrem Wechsel gehören Wissen und Leben zusammen. Daß der König von Navarra sich Studien halber mit drei Genossen von der Welt zurückzieht und sie von der Prinzessin von Frankreich und ihren Damen belagert und erobert werden, ist die dürftige Handlung, die den Rahmen liefert für ein brillantes Feuerwerk von Späßen und Wortspielen, welche indeß für meinen Geschmack doch gehaltlos verpuffen. Tiefer angelegt ist es wenn in dem andern Lustspiel Benedict und Beatrice, zwei an sich gutherzige Charaktere

von gleich stacheliger Verstandesschärfe, gleich geistreicher Sprödigkeit, gleich schlagfertigem Witz, gleich unwiderstehlicher Heiterkeit, sich so lange aneinander reiben bis aus ihrem Zank und Streit die Flamme der Liebe hervorschlägt. Daß dies Problem der Kern und Ausgangspunkt des Stückes war, nehm' ich mit dem trefflichen Uebersetzer A. Wilbrandt an, der dabei hervorhebt daß ein schwerer bedeutender Moment sie überraschen, ihre Innerlichkeit hervorkehren, ihre Verbindung, nachdem sie in die ihnen gestellte Falle gegangen, zur Herzenssache machen mußte. Dazu wählte der Dichter die Geschichte von Ariodant und Ginevra aus Ariost, die er aber leichthin behandelte. Ein genialer Einfall war es den Nachtwächter, der zu registriren bittet daß er ein Esel sei, die Verwirrung aufklären zu lassen, wodurch das gewöhnliche Treiben der Welt erst recht als viel Lärmen um Nichts erscheint. Dagegen stehen die lustigen Weiber von Windsor als Intriguenlustspiel aus der bürgerlichen Sphäre nicht auf der Höhe ähnlicher spanischer Komödien, die den Knoten besser schürzen und lösen. Falstaff und seine Genossen erscheinen hier wie bekannte stehende Rollen, — wenn er nur leider nicht ganz aus der alten Rolle fiele und sich „von Gevatter Schneider und Handschuhmacher" foppen und hänseln ließe, statt seinen souveränen Humor an ihnen zu üben! Das Stück soll von der Königin bestellte Arbeit sein. Das ist immerhin des Meisters werth, wenn durch allerhand Beiwerk es zuletzt dahin kommt daß alle die Geprellten sind und eins über das andere lacht. Eine tiefere Bedeutung gewinnt das Ganze, wenn wir es mit Ulrici als Satire auf das abgelebte Ritterthum nehmen, das den Bürgern eine Ehre anzuthun meint, wenn es ihre Weiber verführt, aber dafür als schmuzige Wäsche in den Sumpf geworfen, als alte Hexe durchgeprügelt, als abenteuerliches Gespenst gezwickt wird, während die Bürgerfrauen so ehrbar als fröhlich sind. Indeß was diese Lustspiele auch in Bezug auf Schürzung und Lösung des Knotens, auf Führung und Handlung und die durch gesteigerte Verwickelung sich steigernde Spannung und überraschende Lösung im Vergleich mit den besten spanischen Komödien vermissen lassen, das ersetzt Shakespeare durch die komischen Charaktere, denen er seine Erfindungskraft zuwendet. Der Soldat wie der Pfarrer oder Schulmeister, der Mann nach der Mode wie der dumme oder schlaue Bediente, der das Englische radbrechende Franzose oder Walliser sind so von Grund aus ergötzliche Figuren, bei einigen verschmilzt

so glücklich das individuelle Gepräge mit dem Gattungstypus, daß man auch darin Shakespeare als den echten Sohn seines Volkes erkennt, dessen Romandichter wie Sterne, Fielding, Dickens ja auch die Charakterschilderung zur Hauptsache machen, ähnlich wie die niederländischen Genremaler.

Der Kaufmann von Venedig ist zu einer Perle in der Krone des Dichters und in der dramatischen Literatur geworden, da hier die Charakterzeichnung und der novellistische Reiz wie die Verflechtung der Begebenheiten einander die Wage halten, und das fast märchenhafte Spiel der Phantasie die edelste Gesinnung, die besten Gedanken veranschaulicht. Der gemeinsame Grund des Ganzen ist der Gedanke daß es auf das Wesen und nicht auf den Schein, auf das Innere und nicht auf das Aeußere ankommt, daß der Werth der Handlung in der Gesinnung liegt, daß das Recht wol eine nothwendige Form, aber die Liebe die Substanz des Lebens ist. Shylok's Rechtshandel bildet den Mittelpunkt der Action, sie offenbart die Dialektik des blos formalen Rechts nach dem alten Satz daß das Recht, wenn man es rücksichtslos in seine äußerste Consequenz verfolgt, zum Unrecht wird, und auf das Haupt dessen zurückschlägt der es auf die Spitze treibt. Der Buchstabe tödtet, aber der Geist macht lebendig. An den Sinn und die Gesinnung, nicht an das Wort halten sich die Männer, und setzen sich über ein Versprechen hinaus, indem sie die Trauringe weggeben — an die eigenen Frauen; das scheinbare Unrecht wird wie dort das auf seinen Schein pochende Recht durch sich selbst aufgehoben. Dagegen fügt sich Porzia mit kindlichem Vertrauen der Satzung des Vaters, die ihren Willen bindet, und erlangt doch was sie will, da die Inschriften der Kästchen so gewählt sind daß der wahrhaft Liebende schon das rechte finden wird. „Wer mich erwählt erlangt was er verdient"; aber nur ein Thor meint daß er den höchsten Preis der Liebe durch sein Verdienst erwerbe; sie ist immer freie Gunst und Gnade, und wer nach jenem Spruche wählt verdient die Narrenkappe. „Behandelt Jedermann nach seinem Verdienst, und wer ist vor Schlägen sicher?" fragt einmal Hamlet. Auch „was mancher Mann begehrt" ist sicher nicht das Rechte, nicht der Kern, sondern die Schale der Dinge; denn es ist nicht alles Gold was glänzt. Aber wer liebt „der gibt und wagt sein Alles daran"; und die Liebe geht nicht auf den Schein, darum liegt Porzia's Bildniß nicht im goldschimmernden, sondern im bleiernen Kästchen. Und wie würdig steht das Freundschafts-

gefühl neben der Liebe, nicht im Conflicte mit ihr! Wie trefflich sind die Charaktere in Contrast gestellt, Porzia voll Seelenadel, Geist und Grazie in ihrer Schönheit, wie sie auf die Gnade hinweist, die ein Attribut Gottes ist, die wir üben müssen weil wir ihrer bedürfen, und Shylok in seinem Haß und seiner Häßlichkeit, doch bei aller Gemeinheit emporgehoben durch die Liebe zu seinem Kinde und seinem heiligen Volke, dessen Schmach er rächen will, sodaß seine Grausamkeit durch die unwürdige Mishandlung motivirt ist die er und sein unterdrückter Stamm zu dulden haben; das Menschliche ist in ihm gerettet, und bei aller Steigerung zu tragischem Ernste doch stets auch wieder ein Beigeschmack des Komischen bewahrt, auch durch den sarkastischen Judenwitz, sodaß der Charakter nicht aus der Atmosphäre des Ganzen heraustritt, das auf eine heitere Lösung der Conflicte hinsteuert. Und wie musikalisch rein ist diese Lösung, sodaß die Musik der Sphären in der sommerlichen Mondnacht selber hineinklingt!

Zu solcher Harmonie hatte sich der Dichter als Mensch sittlich emporgeläutert, ehe er sie als Künstler seinen Schöpfungen verleihen konnte. Das beweisen seine Sonette. Wir sehen darin daß das Feuer sinnlicher Leidenschaft, welches namentlich auch seine erzählenden Gedichte durchglüht, in ihm selber brannte, daß er aber desselben Herr wurde. Er bekennt wie ein buhlerisches Weib ihn durch Musik und Gesang umstrickte, und den Wurm des Lasters in der Rose gewahren ließ, sodaß er fragend ausrief:

> Von woher kommt dir dieser Reiz des Bösen,
> Daß, wenn ich wählen sollte, selbst dein Gift,
> Dein Abschaum durch sein freies sichres Wesen
> Der andern bestes Erbtheil übertrifft?
> Wer lehrte dich mehr Lieb' in mir entzünden,
> Je mehr ich Hassesgründe hör' und sehe?

Er mußte das Sirenenlied mit eigenem Ohre gehört, den dämonisch verlockenden Zauber der Sünde in der eigenen Brust erfahren haben, wenn er ihn so darstellen sollte wie er es that, aber er mußte ihn auch besiegt haben. Und daß er gesiegt, beweist das Selbstgericht das er gleich dem alten Michel Angelo über sich hielt, damit er gleich diesem auch die Welt richten durfte. Sein Gelübde ist die erste Urbedingung der Geistesgröße: wahr zu sein! Denn wie der Preis der Rose durch ihren Duft verdoppelt wird, so ist die Schönheit erst durch die Wahrheit werthvoll. Er bekennt:

Ach, wol ist's wahr: ich schwärmte her und hin,
Bot mich der Welt zum Narren, in die Seele
Schnitt ich mir selbst, gab Höchstes wohlfeil hin,
Mit neuen Trieben mehrt' ich alte Fehle.
Sehr wahr ist's: fremd und schielend und bedingt
Sah ich die Wahrheit. Doch bei allen Mächten,
Dies Straucheln hat mein Herz mir nur verjüngt,
Dein echt Gemüth erprobt' ich unter Schlechten.
Vorbei ist alles nun bis auf das Eine
Das ewig bleibt. Nie werd' ich mehr bethört
So alte Freundschaft prüfen wie die deine,
Du Liebe, der mein ganzes Sein gehört.
Gib nächst dem Himmel denn die höchste Lust,
Den Willkomm mir an deiner treuen Brust.

Und warum sollte dies Sonett gleich so manchem andern nicht an seine Gattin in Stratford gerichtet sein? Warum soll nicht sie es sein, deren inniges Mitgefühl die Wunden schließt, welche fremder Unglimpf ihm geschlagen, sie, die ihm die Welt ist, die so mächtig in seinem Herzen lebt, daß ihm das andere todt daneben dünkt? Er fährt fort:

Verklage nur des Glückes Göttin! Sie
Ist schuld an allem was mich Schuldigen beugt,
Weil sie nichts Bessres mir zum Leben lieh
Als feiles Brot, das feile Sitten zeugt.
So liegt's auf meinem Namen wie ein Brand,
So wird mein ganzes Wesen schier entweiht
Von seinem Handwerk wie des Färbers Hand.
Hab Mitleid denn, und wünsch' ich würd' erneut;
Und Tränke scharfen Essigs will ich trinken,
Als williger Kranker; wenn's nur Heilung gibt,
Das Bitterste soll mir nicht bitter dünken,
Kein zwiefach Büßen, schmerzenvoll geübt.
Hab Mitleid denn, und dein mitleidiger Sinn,
O glaube mir, reicht mich zu heilen hin!

Er trauert dabei über sein ausgestoßenes Dasein, und wie er im Seelenkampfe gegen die Vorurtheile der Welt ringt, so trachtet er sich auch äußerlich über die Sphäre des damals verachteten Schauspielerstandes zu erheben, und es gelingt ihm bald hauptsächlich als Dichter für die Bühne zu schaffen und so viel zu erwerben daß er Haus und Gut in seiner Vaterstadt kauft und das Wappenrecht der Familie wiederherstellt. Zugleich aber wird er sich seiner geistigen Größe, seiner Unsterblichkeit bewußt, sich bewußt daß

sein Wort dem Freunde ein unvergängliches Denkmal setzen kann. Daß aber der farbenhelle Regenbogen auch seiner Poesie auf dunklem melancholischem Grund erblüht, beweisen wieder viele seiner Sonette, in denen er voll schwermüthigen Ernstes über die Nichtigkeit der Dinge grübelt und das eigene Dasein kaum für der Rede werth hält. Je mehr er in die reifen Mannesjahre hineinwächst, desto ernster, strenger wird seine Lebensansicht, desto mehr verdüstert sich zugleich der Horizont über seinem Vaterland. Jakob Stuart bestieg den Thron und verkündete dem Parlament die Theorie des fürstlichen Absolutismus, während er die Zügel des Reichs unwürdigen Günstlingen überließ und sich von den Strapazen der Jagd bei üppigen Gastmahlen erholte, oder in theologische Spitzfindigkeiten vergrübelte, Hexenprocessen präsidirte und dabei sich in neuen Foltermitteln erfinderisch bewies. Witterungskundige Menschen wurden vom Vorgefühl eines nahenden Sturmes ergriffen. Daneben ward die Kunst polizeilich beschränkt, wozu die Frivolität und Zuchtlosigkeit in den Werken jüngerer Dichter aufforderte, während andererseits die Schulweisheit Ben Jonson's mit ihren regelrechten Stücken im Geschmack der vornehmen Welt den Sieg über das Volkstheater davontrug. Die Aufführung der Dramen, welche die gewöhnliche Wirklichkeit und ihre Prosa mit äußerlicher Correctheit nach antiken Mustern darstellten, gewann einen neuen Reiz dadurch daß sie durch die Chorknaben der königlichen Kapelle geschah, worauf Shakespeare im Hamlet anspielt. Und so bricht er denn in die zürnende Klage aus:

> Des Todes Ruh erseufz' ich voll Verlangen,
> Müde zu sehn die reinste Treu verschworen,
> Und dürft'ges Nichts mit stolzem Schmuck behangen,
> Und das Verdienst zum Bettelstab geboren,
> Und goldnen Ehrenschmuck auf Knechteshaupt,
> Und jungfräuliche Tugend frech geschändet,
> Und Hoheit ihres Herrscherthums beraubt,
> Und Kraft an lahmes Regiment verschwendet,
> Und Kunst im Zungenband der Obrigkeit,
> Und Geist von Schulenunsinn festgebunden,
> Einfache Treu genannt Einfältigkeit,
> Und Gutes von dem Bösen überwunden:
> Müde von alledem wäre Tod mir süß,
> Nur daß mein Lieb ich sterbend einsam ließ'.

Solch nachdenklicher Stimmung kam die philosophische Richtung der Zeit, die im Anzug war, fördernd entgegen. Shakespeare

besaß die englische Uebersetzung von Montaigne's Versuchen, und verwerthete Stellen daraus im Sturm und im Hamlet, und die Anklänge in letzterm an Giordano Bruno hat jüngst Tschischwitz nachgewiesen. Der italienische Dichterphilosoph hatte um 1585 einige Zeit in London gelebt und dort mehrere Werke drucken lassen. Wenn Shakespeare bei Montaigne las wie verschieden die Menschen über Gott und Welt denken, und jeder seine Gründe hat, so befestigte sich die Toleranz, die aller Heuchelei und allem Fanatismus abhold ist, in seiner Seele, und er erkannte die Bedeutung der subjectiven Auffassung, kraft deren er seinen Hamlet sagen läßt: Nichts ist an sich gut oder böse, erst das Denken macht es dazu. Bei Bruno fand er die Einheit des Lebens im beständigen Wechsel der Erscheinungen, fand er den göttlichen Geist als den innerlich organisirenden Künstler in der Natur gegenwärtig. Jakob Böhme's auf die sittlichen Probleme gerichteter Tiefsinn, religiös und phantasievoll zugleich war dem Dichter wahlverwandt, aber sie kannten einander nicht. Von Bacon hätte er nichts lernen können was er nicht viel besser in sich trug. Bacon wiederholte das mönchische Wort: die Geheimnisse der Offenbarung seien um so göttlicher, je absurder und unglaublicher sie dem menschlichen Auge dünken. Shakespeare würde lieber mit Chillingworth dies Verzichten auf die Vernunft ein Narrenopfer genannt haben, das Gott schwerlich annehme; hatte es doch schon der ältere Zeitgenosse Hooker für viehisch erklärt sich durch äußere Lehre leiten, das Urtheil fesseln zu lassen, Gründe nicht zu hören und wie Schafe einem Leithammel zu folgen ohne zu wissen warum und wohin. Ein jüngerer Zeitgenosse, Herbert, suchte nach den Wahrheiten über welche bei allen Völkern Uebereinstimmung herrsche; sie könnten für eingeborene, mit unserer Natur verbundene gelten; dahin gehöre der Glaube an Einen Gott, der durch Tugend und Frömmigkeit verehrt werde, und an eine Vergeltung des Guten und Bösen. Das ist auch Shakespeare's Religiosität, und in diesem Sinne hat der ähnlich denkende Goethe ihn einen Naturfrommen genannt.

Den Uebergang in die zweite Periode seiner Meisterschaft, die sich etwas über das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts erstreckt, bildet der Hamlet. Maria Stuart hatte sich mit dem Mörder ihres Gatten vermählt, die Witwe des Grafen Essex hatte wenige Tage nach seinem Tode ihrem Liebhaber die Hand gereicht, und ihr Sohn soll dem Dichter bei der Charakteristik Hamlet's vorgeschwebt haben; indeß näher als solche Anlässe lag für ihn das

Problem einen verstellten Wahnsinn zu schildern, der in seltsamen Reden eine verborgene Weisheit hervorblitzen läßt; so konnte er was seinen eigenen Geist bewegte, was er Bitteres gegen die Welt auf dem Herzen hatte, hier niederlegen und sich über die quälenden Räthsel des Daseins humoristisch aussprechen. In der dänischen Königssage kehrt Hamlet als Schwiegersohn des englischen Königs in die Heimat zurück, erschlägt den Mörder seines Vaters, verbrennt das Schloß, und besteigt den Thron; daß Shakespeare ihm einen tragischen Ausgang gab, ist die wichtigste Umbildung der Ueberlieferung, und kann uns über seine Absicht aufklären; sonst mögen wir Rümelin zugeben daß Elemente der altnordischen Geschichte und Zeit neben denen einer modernen Bildung und Gemüthswelt stehen geblieben sind, zu denen sie nicht passen, und daß dadurch eine Unklarheit in das Werk gekommen ist, die bei der Fülle genialer Züge in der Zeichnung der Charaktere wie in den einzelnen Aussprüchen immer wieder zur Betrachtung reizt. So liegt die Dichtung geheimnißvoll wie das Leben selbst vor uns, und dies Halbdunkel entspricht der Stimmung und Beleuchtung des Ganzen; Ulrici vergleicht die Tragödie einer romantischen Mondscheinlandschaft mit glänzenden Felsenspitzen, finstern Schluchten und einem Thal von Streifen Lichtes halb erhellt. Kein anderes Werk hat Shakespeare so mit seinem Herzblut durchtränkt, keins so vielfach überarbeitet. Wie Goethe's Faust ward es ihm zu einem poetischen Tagebuch für seine innern Erlebnisse, für sein Fühlen und Denken; beide Dramen ersetzen die in sich geschlossene Einheit und harmonische Klarheit des künstlerischen Ganzen durch die Fülle tiefsinniger und schöner Einzelheiten; es sind Gedankendichtungen, aber die Reflexion ist stets mit der Empfindung gesättigt, die Betrachtung geht aus den Kämpfen und Leiden des Gemüths hervor oder ist von der Resonanz der Gefühle begleitet, alles ist innerlich erlebt und erfahren und wird zugleich in die Allgemeinheit des Gedankens erhoben, darum leben wir wieder mit Faust und Hamlet. Shakespeare spricht sich hier nicht blos über die dramatische Kunst und die Schauspieler aus, er legt auch dem Polonius die Regeln der Lebensklugheit in den Mund, und läßt den Hamlet das Wort der echten Lebensführung sagen:

> Wahrhaft groß sein heißt
> Nicht ohne großen Gegenstand sich regen,
> Doch eines Strohhalms Breite groß verfechten,
> Wenn Ehre auf dem Spiel ist.

Goethe glaubt den Schlüssel des Ganzen gefunden zu haben: „Eine große That auf eine Seele gelegt die der That nicht gewachsen ist. Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schos hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird zernichtet.“ Aber Hamlet ist kein Schwächling, er führt die Waffe mit Lust und Geschick, er ist verwegen im Kampf mit den Seeräubern, Ophelie rühmt des Kriegers Arm an ihm, und Fortinbras sagt zum Schluß daß Hamlet sich auf dem Throne höchst königlich bewährt haben würde. Er ist ein schöner sinnig reicher Geist, der allerdings vornehmlich in der Innerlichkeit lebt, der die Welt seither mit dem Idealismus der Jugend angeschaut und eine lichte Zukunft sich geträumt hat: da geht mit dem Tode des Vaters und mit der plötzlichen Heirath der Mutter ein Riß durch sein Herz, und das Auge wird ihm aufgethan für den Riß in der Welt, die sich ihm nun zu einem Garten voll Unkraut verwandelt. Phantasievoll und grüblerisch wie er ist ahnt er ein Verbrechen. Der Geist des Vaters bestätigt es ihm. Allein er ist über die naive Gläubigkeit hinaus; der Geist kann eine Erscheinung seiner eigenen Einbildungskraft sein; er muß klare Beweise haben, und darum nimmt er ein Benehmen an, das auch die andern ahnen läßt er vermuthe oder wisse ein Geheimniß, und so erhält er Gelegenheit den Oheim zu beobachten; er benutzt das Schauspiel um ihn zu prüfen. Hier ist durchaus kein unzweckmäßiges Handeln; aber Hamlet ist allerdings mehr eine theoretische, künstlerische als eine praktische Natur, darum ruft er Wehe darüber daß er die aus den Fugen gegangenen Zustände wieder einrichten soll. Das Denken ist seine Stärke, er weiß daß jedes Ding zwei Seiten hat, und hebt als geistreicher Humorist diese Doppelwirklichkeit hervor. Es ist die Gottesehre des Menschen Herr seiner Handlungen zu sein; daß sie seinem selbstbewußten Willen entspringen, von seiner Ueberlegung geleitet werden, das unterscheidet sie von Naturereignissen, macht sie zu Thaten und gibt ihnen erst die sittliche Bedeutung. Aber für unser Handeln wie für unser Erkennen bedürfen wir des Stoffes der Außenwelt, die wir nicht schaffen können, die wir als gegeben hinnehmen müssen, die wir zu bearbeiten haben. Wir können nur das ausführen wozu wir das Material finden; der Gang der Welt geht fort, und wer immer alles erwogen haben will ehe er handelt der wird in dem nächsten Moment schon einer veränderten

Lage der Dinge gegenüberstehen, die ihm neue Aufgaben stellt, und er wird vor lauter Ueberlegen kaum zur That kommen. Auch können wir lange nicht alles mit unserm Bewußtsein machen, es beleuchtet stets nur einen kleinen Theil unsers Wesens, und es gilt das Selbsterkorene des eigenen Willens sowol mit der Weltlage wie mit den eigenen Trieben und leidenschaftlichen Regungen in Einklang zu bringen. Da zwingt die Rücksicht auf unser Seelenheil uns still zu stehen, sie hemmt und lähmt den Drang der Natur, des Affects; doch schlägt dieser allein die Brücke vom Gedanken zur That.

> So macht Gewissen Feige aus uns allen.
> Der angestammten Farbe der Entschließung
> Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,
> Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck
> Verlieren so der Handlung Namen.

Die praktische Rüstigkeit, die instinctive Sicherheit der Natur wird durch die Rücksichten beeinträchtigt, welche die Intelligenz um so mehr nimmt je mehr sie alle Gründe und Folgen der That neben den Umständen erwägt und in der Hand haben will. So kann das Höchste, der freie Gedanke, für den Menschen tragisch werden, wenn er einseitig oder ausschließlich in der Seele herrscht. Als Hamlet das Schuldbewußtsein des Königs durch das Schauspiel erfahren hat, da ist dies ihm zunächst ein theoretischer Triumph; und als er dann den der beten will und nicht kann in seiner Gewalt hatte, verschiebt er abermals die That, um zunächst mit der Mutter zu reden, flammende Worte edelster Sittlichkeit, deren klare Tiefe doch nicht recht dazu stimmt daß er den Verbrecher darum nicht tödten wollte, weil er ihn, den Betenden, in den Himmel statt in die Hölle senden würde. In Wahrheit wäre die That jetzt immer doch noch zweifelhaft dunkel, da der Verbrecher wol vor Hamlet, aber nicht vor dem Volke in der Blöße seiner Schuld dasteht. „Dieses Nichtkönnen und ihm selbst unbewußte Sichzerarbeiten im eisernen Netze der Situation infolge eines nur durch geisterhafte Ahnungsschau moralisch gewissen, nicht aber vor aller Welt klar und augenfällig darzulegenden Meuchelmordes ist sein tragisches Geschick“ sagt J. L. Klein von Hamlet. Die Sendung nach England nimmt Hamlet in der Hoffnung an daß er seine Mine tiefer als der Gegner graben, von dort aus seine Sache führen könne. Die Wechselfälle der Fahrt bringen ihn zur Erkenntniß:

Dank dem raschen Muthe! Laß uns einsehn
Daß Unbesonnenheit uns manchmal frommt,
Wo tiefe Plane scheitern,
Daß eine Gottheit unsre Zwecke formt,
Wie wir sie auch entwerfen.

Und wie nun die Todtengräber mit ihren Räthseln die Mühen parodiren mit denen der Mensch sich am großen Welträthsel plagt, indem Hamlet nun vor Augen hat wohin doch alle Anschläge zuletzt führen, in das Grab, da ergibt er sich dem Willen der Vorsehung. In Bereitschaft sein ist alles, mit diesem Worte läutert sich sein unruhiger Drang jegliches selbst zu machen, seine Vermessenheit, durch die er, innerlich nur mit seiner Sache beschäftigt, mit andern ein verwegenes Spiel trieb, wie mit Ophelie, mit Rosenkranz und Güldenstern, mit Polonius, ja jener Hochmuth einer Aristokratie des Geistes, der ihn kein Mitleid mit diesen empfinden ließ. Er muß erfahren daß er statt rechtzeitig den einen Frevler zu treffen, den Untergang vieler andern verschuldet hat. Sein reiches Seelenleben hat der Dichter mit Wohlwollen geschildert, aber auch erkennen lassen wie er in einseitigem Idealismus sich gegen die Wirklichkeit verbittert und verzehrt, und erst zur That kommt als er selber den Tod im Herzen trägt. Sein Gegenbild ist Laertes, praktisch gewandt und zum Handeln bereit, aber in der Wahl der Mittel gewissenlos; die Erhebung des Volkes für ihn zeigt wie leicht sie erst für Hamlet gewesen wäre. Daß sie in einem damals geläufigen Fechterstreich die Waffen wechseln und so einer durch den andern fallen, ist einer der Meisterzüge, die uns die Idee des Dichters enthüllen: der sittlich besonnene und zugleich muthig schlagfertige Sinn wie er in Fortinbras, in Horazio lebt, ist das Rechte, das zur Herrschaft Berechtigte, gegenüber jenen beiden Einseitigkeiten. In dem zu Paris erzogenen Laertes sehen wir das romanische, in dem zu Wittenberg geschulten Hamlet das germanische Wesen verkörpert; sind wir doch, auf Gewissen und Bildung bedacht, lange gegenüber den Franzosen zu kurz gekommen; sollen wir doch bei allem politischen Eifer unser eigenthümliches Gut nicht opfern! Auch der König ist in beständiger Arbeit des Planeschmiedens und Allesmachenwollens wie Hamlet, aber ihn quält nicht die Sorge um die zu vollbringende, sondern um die vollbrachte That, die doch ihren Rächer findet. Auch Polonius meint alles zu wissen und geht daran zu Grunde daß er alles ausschnüffeln will und

keine sittlichen Grundsätze hat, während die Königin und die falschen Freunde, die beiden Höflinge, um ihrer Apathie willen, die sich zu nichts selbst bestimmt und zu allem brauchen läßt, den Untergang finden. Auch Ophelie wird dem Geliebten gegenüber schuldig und erniedrigt sich zum Mittel ihn zu behorchen; er veranlaßt ihren Wahnsinn dadurch daß er nicht offen gegen sie gewesen, daß er ihr sich selber durch die Ermordung ihres Vaters raubt; aber aus der Zerrüttung der Seele klingt das ursprünglich Holde ihrer Natur hervor, und ihr rührend schönes Versinken in den Wellen gibt ihr den Frieden, in den auch Hamlet eingeht, nachdem er sein Wollen in Uebereinstimmung mit dem göttlichen gesetzt hat. In dieser Sühnungsweihe sagen wir mit Horazio: Leb wohl, mein Freund, und Engelstimmen singen dich zur Ruh! Fortinbras aber, der sein altes Recht auf Dänemarks Thron erlangt, schließt mit froh energischem Auftakt: Auf, laßt die Truppen feuern!

Der Tiefblick in die Natur der Dinge und des Geistes, der Mannesernst in der Würdigung des Lebens führte Shakespeare in der zweiten Periode seiner Meisterschaft vornehmlich zur Tragödie. Er dichtete den Othello, den Lear, den Macbeth. Er steht auf der Höhe seiner poetischen Kraft und Kunst; der sächsische oder germanische Ton hat vollständig das Uebergewicht über den romanischen gewonnen, aber die Schönheitslinie wird oft vom charakteristisch Schroffen durchbrochen, die Wucht des Gehalts gilt mehr als die Anmuth der Form, und der leichte Fluß der Sprache weicht einer Gedrungenheit, die in kühnen Metaphern auch das Entlegenste zusammenballt und den Vers sich unterordnet statt sich ihm einzuschmiegen. Dabei ist der Plan der Stücke verwickelter, aber zugleich mit erstaunlicher Einsicht entworfen, der Verstand, das bewußte Urtheil, das Nachdenken scheint mit den Eingebungen des Genius um die Palme zu ringen. Die Charaktere werden außerordentlich tief angelegt, und ebenso reich ist die Entfaltung jedes Einzelnen als ihre Verschiedenheit voneinander bewundernswerth. Aber Shakespeare legt jetzt den Nachdruck auf die Gefahr der Größe, daß sie den Menschen zur Selbstsucht, zur Ueberhebung verleitet und dadurch schuldig werden läßt; es ist als ob die Helden mit allem Herrlichen zum Opfer geschmückt würden. Er gibt die umfassendste Lösung der schwersten Probleme, und wie die griechischen Tragiker ihre erhabenen typischen Gestalten unter den Titanen und im Heroengeschlechte der Vorzeit gesucht, so

wendet Shakespeare sich nun zur nordischen Sage um in einer auf das Schwert gestellten Zeit die menschliche Leidenschaft in ihrer ganzen Furchtbarkeit rückhaltslos hervorbrechen zu lassen, sie dann aber auch einem um so erschütterndern Gericht, einer um so durchdringendern Reinigung zuzuführen. Der leichtge[illegible] sprudelnde Scherz der Lustspiele hat ein Ende, oder wird zur bittern Satire, und in Maß für Maß ist der Ernst so schwer, mit dem die tugendstolze Sicherheit zu Falle kommt, daß uns das Lachen vergeht und wir lieber mit dem Zöllner des Evangeliums an unsere Brust schlagen.

Gegenüber den Stücken aus der vaterländischen Geschichte, welche die aufstrebende Größe Englands freudig feierten, tritt jetzt der Untergang der alten freien Römerzeit im Cäsar, in Antonius und Kleopatra. Die einfache Plastik der Charaktere, der wohlgefügte Zusammenhang der Handlung, der klare Fluß der Darstellung, die Ausprägung der Staatsgedanken in marmorfesten Worten knüpft den Cäsar noch an die frühere Weise und gibt dem Werke jenen Hauch der Antike, der ebenso aus Shakespeare's Geist wie aus Plutarch hineinweht. Das Bild des Helden selbst ist in großen Zügen entworfen, doch würden wir jetzt verlangen daß uns der Dichter die Politik desselben und die Nothwendigkeit eines Herrschers für die damalige Welt deutlicher darstelle, wenn auch in den beiden letzten Acten die Verschworenen inne werden daß zur Republik Republikaner gehören, und den Irrthum büßen daß sie den Maßstab des eigenen Seins und Wollens an das ganze Volk gelegt. Aber ihr Streben hatte seine Berechtigung so gut wie Cäsar und darum gehen sie wie edle Männer unter. Besonders ist Brutus mit Vorliebe von Shakespeare gezeichnet, und Antonius, der Feind, faßt das Bild seiner Persönlichkeit in die schönen Worte zusammen:

> Sanft war sein Leben, und so mischten sich
> Die Element' in ihm, daß die Natur
> Aufstehn durfte und der Welt verkünden:
> Dies war ein Mann!

Der Contrast seiner milden Seele mit dem selbstsüchtig ehrgeizigen Cassius, seiner biedern schlichten Rede mit der genialen, aus Ironie und echter Bewunderung meisterhaft zusammengefügten des Antonius, sind allbekannte Dichterthaten ersten Ranges. Daß wahre Größe, daß das sittlich Erhebende, mit dem wir sympathi-

[illegible] können, in Antonius und Kleopatra fehlt, läßt diese Tragödie trotz vielfacher Vorzüge nicht zu gleicher Wirkung wie Cäsar kommen. Sodann löst sich das Ganze bei dem beständigen Ortswechsel zu sehr in das Nebeneinander der zwar aufeinander bezogenen, nicht aber auseinander entwickelten Ereignisse auf, und das Interesse wird zwischen der Staatsaction und den Seelenverhältnissen getheilt. Einem Weltherrscher, der alles durchgekostet was seine Zeit an Arbeit und Genuß zu bieten hatte, begegnet eine Königin, die schon in Cäsar's Armen geruht, voll Anmuth, Geist und Leidenschaft, aber ohne Pflichtgefühl, und eine letzte Leidenschaft lodert in beiden mit aller Heftigkeit einer ersten Liebe auf, sodaß sie sich über alles hinwegsetzen; Heyse hat gewiß recht, daß das glänzende Phänomen eines solchen Paares „wie noch die Welt kein zweites sah", vor dem Dichter, seine Einbildungskraft befruchtend, aufging; und er zeigt wie auch der Begabteste untergehen muß „der sein Gelüst zum Herrn seiner Vernunft macht"; aber während die üppigen Lebenskräfte sich verbluten, schmückt sie der Dichter doch in verschwenderischer Fülle mit einem Zauber der Poesie, der sie uns werther macht als die kalte berechnende Staatsklugheit, als den gepriesenen Realismus der Gewöhnlichkeit, die sich etwas damit weiß daß sie die Jugendideale abgethan, — und doch löst ohne die Treue für das Ideal der ganze Glanz des Daseins sich auf gleich den vielgestaltigen abendlichen Wolkengebilden, das bekennt Antonius selbst.

Den bestgefugten dramatischen Bau der Römertragödien hat Coriolan. Hier wird eine durchaus heroische Natur geschildert, ein Mann der That, der alles selbst und durch sich selbst sein will, der seine Kraft und seinen Willen auch gegen das Vaterland einsetzt, ja zum Verräther wird indem er den Schimpf dieses ihm zugerufenen Schmähwortes rächen will, der dann aber sich selbst zum Sühnopfer bringt. Das Aristokratische im Gegensatz einer gemeinen Menge und ihrer kleinlichen Führer ist nicht die Hauptsache, sondern leiht dem Helden nur die geschichtliche Färbung, sowie der behagliche redselige Menenius und die ganz weibliche Gattin ihm zur Folie dienen, die hochstrebende Seele der Mutter aber seine Eigenart motivirt und jenen ergreifenden Umschwung einleitet, wo das überspannt Männliche, Männerstolze der Menschlichkeit erliegt. Wenn uns die Naturkraft Coriolan's zuerst staunen macht, wenn wir dann jubelnd bewundern wie er sich nicht beugen, nicht schmeicheln kann, und wie er in edlem Trotz sein Schicksal

heraufbeschwört, so fühlen wir das Tragische jenes Hochsinns, der — schon Plutarch deutet es an — alles zu meistern und sich nie zu fügen für das Wesen der Mannheit hält, wenn dieser Drang ihn des Vaterlandes vergessen läßt und zum Bunde mit dem Feinde führt; doch nur so lange bis Mutter, Weib und Kind ihm gegenübertreten, ihn empfinden lassen daß er nicht festerer Stoff als andere Menschen ist, bis die Liebe, bis die Stimme der Pflicht den selbstsüchtigen Eigenwillen bricht und über das schroff Männische das edel Menschliche siegt.

Dagegen löst sich Heinrich VIII., ein Drama aus ganz nahegelegener Zeit der englischen Geschichte, in Stückwerk auf, so trefflich auch dadurch in den einzelnen Scenen zu Tage kommt was Shakespeare für die Errungenschaft aus den Zuckungen der Bürgerkriege hält, und in der Weissagung bei Elisabeth's Geburt als das Heil der neuen Aera verkündet: Gott wird nach der Wahrheit verehrt, die Reformation durchgeführt, Friede herrscht statt der Parteikämpfe, Bildung und persönliche Tüchtigkeit geben dem Mann seine Stellung im Staat, und das Verdienst wird gekrönt. Der Dichter hat dem König nicht geschmeichelt, aber die poetische Gerechtigkeit wird an ihm nicht erfüllt, und auch dadurch ermangelt das Werk des einheitlichen Totaleindrucks.

Wenden wir uns zu den Dramen die ernste Conflicte doch zu einem glücklichen Ausgang führen, und in dieser Periode an der Stelle der Lustspiele stehen, so erinnert uns das anmuthige Idyll im vierten Act des Wintermärchens an jene Blüte der Schäferpoesie in Wie es euch gefällt, aber wir haben vorher erfahren müssen wie leicht es ist in die Abgründe hinabzustürzen, die im Menschenherzen liegen, ja nur die Gunst märchenhafter Zufälle führt zum späten Heil, und löst die verwickelten Fäden, ohne daß die realistische Charakterzeichnung mit dem Phantastischen der Ereignisse, ohne daß der tragische Anfang mit den spätern komischen Scenen recht vermittelt wäre. — Maß für Maß vergleicht sich durch seinen ethischen Grundgedanken dem Kaufmann von Venedig. Wie dort Porzia sagt daß nach dem Lauf des Rechtes unser keiner zum Heile käme; wir bitten alle um Gnade, und das muß uns lehren selber Gnade zu üben, — so hier Isabella:

> Ach alle Welt war Gottes Zorn verfallen,
> Und er, dem Fug und Macht zur Rache war,
> Fand die Vermittlung. Wie erging' es euch,

Wollt' Er, das allerhöchste Recht, euch richten
So wie ihr seid? O das erwäget, Herr,
Und Gnade wird entschweben euren Lippen
Wie Kindes Unschuld.

Wie dort Shylok mit seinem Recht, so kommt hier Angelo mit seiner pharisäischen Tugend, mit seiner Werkgerechtigkeit, um seiner Herzenshärte, um seiner stolzen Sicherheit willen zu Falle; er sinkt um so tiefer je eifriger er den Schein seiner Handlungen wahren will. Vergib uns unsere Schuld, wie wir vergeben unsern Schuldigern, das kann die Deutung des Titels sein. Wie dort Porzia, so steht hier die seelenreine weise Isabella im Mittelpunkte der Action. Aber statt der heitern Milde in der Lebensbetrachtung waltet eine moralisirende Herbheit, eine die lieblose Tugend geradezu brandmarkende Schärfe in der Darstellung, und statt der Poesie der Situationen hat der Stoff für das zartere Gefühl etwas Abstoßendes. — Im Cymbeline gehören Posthumus und Imogen zu den am idealsten gehaltenen Männer- und Frauengestalten des Dichters, aber der Composition fehlt jene geistige Perspective, die beide in den Vordergrund gestellt und die andern Figuren um sie gruppirt hätte; vielmehr stehen alle wie gleichberechtigt nebeneinander, unsere Theilnahme zersplittert sich im bunten Wechsel des Mannichfaltigen, und eine Menge von Intriguen müssen sich durchkreuzen, bis eine die andere aufhebt und dadurch am Ende das Gute und Rechte zwar geschieht, aber ohne die herzerquickende Heiterkeit des Komischen, ohne die heilvolle Schmerzensweihe des Tragischen, während die innen waltende Vorsehung äußerlich durch eine Göttererscheinung ihre Herrschaft verkündet. So vorzüglich darum auch vieles Einzelne behandelt ist, so schön die Treue verherrlicht wird und die gute Natur den Sieg über alle Verwirrung davonträgt, ich würde mit Gervinus das Stück nur dann nahe an den Lear heranrücken können, wenn mir dieser so märchenmäßig seltsam vorkäme wie ihn Rümelin schildert. Aber statt der vermeintlichen Absurdität finde ich hier mit Franz Horn eine Weltgerichtstragödie; ich kenne kein Werk das Mark und Bein tiefer erschütterte und dann wieder in der Reinigung der Leidenschaften eine rührendere weihevollere Sühne brächte.

Wenn Goethe recht hat zu sagen (und er, der Dichter thut's, nicht blos wir Philosophen): Shakespeare legt einen Begriff in den Mittelpunkt und bezieht auf diesen die Welt und das Uni-

versum, — so ist es die Pietät, die Familiengesinnung, die Liebe zwischen Kindern und Aeltern, die er im Lear zur Seele der Action macht um in einem Doppelgeschick zu zeigen wie alle Bande sich lösen wenn hier die Menschheit von der ebenso natürlichen wie sittlichen Wurzel ihres Daseins sich losreißt, sodaß wir in einer gottverlassenen Welt uns zu befinden meinen, und ein Schrei der Verzweiflung nach Rettung ruft. Da sind alle wilden Leidenschaften entfesselt, ein Ungeheueres und Schreckliches wird durch das andere überboten, bis plötzlich ein Strahl der Rache zuckt und nun die Bösen sich selbst zerfleischen oder der gerechten Strafe verfallen, die Guten aber in der Trübsal sich bewähren und die Verirrten wieder zu sich selbst und zur Erkenntniß der Wahrheit bringen. Wenn hier die unkindlichen Töchter, dort der selbsüchtige Sohn die Väter in Nacht und Jammer hinausstoßen, so lassen die verkannten und verschmähten Kinder in der Liebe den rettenden Engel erblicken und im Innersten des Gemüths selber die Heilung finden. Die Urschuld Lear's und Gloster's liegt nicht in der Verstoßung Cordelia's und Edgar's, sondern darin daß Gloster die Reinheit des Familienlebens durch einen noch ungebüßten Ehebruch befleckt hat, dann den Bastard dem echtbürtigen Sohne nachsetzt und ihn dadurch reizt das versagte Erbe sich zu erobern; sie liegt darin daß Lear die Pietät, welche That und Gesinnung ist, in Worten ermessen und genießen will, wodurch er die Heuchelei der ältern Töchter groß zieht, die jüngere in sich zurückscheucht, und ihr Lieben und Schweigen nicht versteht. Lear will den äußern Schein statt der Wahrheit, darum wird er alles Scheines so sehr entkleidet daß er in dem nackten Thoms das Ding an sich erkennt. Weil Gloster das Licht des Geistes und der Freiheit verkennt, wird er geblendet. „Was Fliegen bösen Buben sind, sind wir den Göttern, sie tödten uns zum Spaß“ sagt er in seiner Verzweiflung; aber da tritt Edgar unerkannt zu ihm, und wird sein Seelenführer, bis er sich in den Willen Gottes ergibt, und sein Herz bricht lächelnd, als er den Sohn segnet. Lear ist der subjective Mittelpunkt des Werkes, die allgemeine Zerrüttung spiegelt sich in seinem Wahnsinn, doch bleibt er auch jetzt noch jeder Zoll ein König, und übt in seinen Phantasien das Richteramt über die Schlechtigkeit der Menschen, bis er in dem Arme Cordelia's wieder zu sich selbst kommt, bis er in ihr die Friedensruhe findet, und noch durch ihren Tod erfährt daß Hingebung und opferfreudige Gesinnung das Wesen

der Liebe ist. Wol dröhnt eine tiefe Wehklage über die Noth des Daseins durch das Werk; „wenn wir geboren werden, weinen wir daß wir auf diese Narrenbühne treten“; aber die Schuld der Selbstsucht ist es die das Leid im Gefolge hat; oder wie Edgar sagt:

> Die Götter sind gerecht, aus unsern Lüsten
> Erschaffen sie das Werkzeug uns zu geiseln, —

an dem dunkeln Ort wo er den Edmund im Ehebruch zeugte, hat Gloster durch dessen Verrath die Augen verloren. — Aber wie wir auch die Finsterniß und den Sturm hereinbrechen sehen, wir verlieren den Glauben an das Bessere nicht, wenn sogleich Kent auch verbannt die Treue bewährt, ja wenn der Narr bei Lear in dem Elend aushält und das tiefe Herzeleid sich und ihm hinwegzuscherzen, im Lächerlichen aber das Widersinnige seines Thuns dem König zum Bewußtsein zu bringen sucht. In Edgar entwickelt dann die Schule der Noth eine Gewandtheit des Geistes, eine Energie des Willens, die ihn befähigt ein Gottesurtheil im Kampfe zu vollstrecken und mit dem gleichfalls im Kampfe erweckten und gestählten Herzog von Albanien eine bessere Ordnung der Dinge aus der Zerrüttung herzustellen. Weil das Böse das sich selbst Zerstörende ist, gehen Goneril und Regan aneinander zu Grunde, während Edmund noch im Tode versucht etwas Gutes zu thun, und den Trost empfindet daß er doch geliebt worden. Ueber Cordelia aber wiederhole ich ein Wort aus meiner Aesthetik: Es geht ihr gegen die Natur das Wesen der Pietät, das im Herzen, in der Gesinnung wohnt, im Munde zu führen, und nach prahlerischen Worten abschätzen zu lassen was die stille That eines ganzen Lebens sein muß; aber doch zieht sie sich allzu spröd in ihr Lieben und Schweigen zurück, wo sie dem Vater sich mit kindlicher Offenheit an die Brust werfen und ihn von seiner Thorheit zurückrufen müßte. Und wie sie später in kindlicher Liebe den Vater rettet und ihm den Frieden bringt, da geschieht es durch den Einfall eines französischen Heeres in England, ohne daß sie verkündet sie komme nur um des Vaters willen, nicht um zu erobern, sodaß auch Albanien ihr entgegenstehen muß: wie Antigone hat sie um der Familie willen des Staates und seines Rechtes nicht gedacht. Doch in ihrem Opfertod besiegelt sie die Liebe mit ihrem Blute, und geht verklärt mit dem Vater aus der Welt des Scheines in die der Wahrheit, ihre rechte

Heimat. Wie allmählich die Guten und die Bösen aus beiden Häusern sich scheiden und untereinander verbinden, wie die Action rastlos voranschreitet und mit dem Furchtbaren das mild Rührende, mit dem Entsetzlichen das Erhebende verknüpft, wie selbst der Humor hereinspielt und mitten in Leid und Untergang sich darüber emporschwingt, das alles ist von so überwältigender Naturkraft und zugleich so planvoll abgewogen, daß hier eine jener Schöpfungen vor uns steht die wir immer mehr bewundern je inniger wir sie nachempfinden und verstehen lernen.

Othello, ausgezeichnet durch die Tiefe und den Reichthum der Charakteristik wie durch die Genialität der psychologischen Entwickelung und der daraus stetig motivirten Handlung, ist unter allen Tragödien des Dichters von Ulrici die furchtbarste genannt worden, hauptsächlich deshalb weil das Schicksal nicht aus der ursprünglichen Natur der Persönlichkeiten und aus der Lage der Dinge selbst hervorgeht, sondern durch eine Intrigue heraufbeschworen wird, wobei indeß der Meister sich dadurch bewährt daß sie nur entbindet was in jenen der Anlage nach vorhanden war. Othello, ein Held im vollen Sinne des Wortes, arglos und offen, hat die wilden Leidenschaften des Südländers mit sittlichem Willen gebändigt, und ist zur Feldherrschaft in Venedig gekommen. Er, der Maure, hat Spott und Zurücksetzung erlebt, darum sollte er selbst nun einen Freund nicht den Ansprüchen eines verdienten Mannes vorziehen; er findet nach der abenteuerlichen Jugend Ruhe in der Liebe Desdemona's, aber die Lust am Abenteuer reizt ihn zur Entführung, als ob das der Weg wäre den Frieden des eigenen Hauses zu begründen daß man den des älterlichen ohne Noth bricht. Er ist eine phantasiereiche und leichtgläubige Natur, voll Gefühl, während Jago ihm als der gefühllose Verstandesmensch gegenübersteht, ein tapferer Soldat, mit derbem gesunden Witz, ein selbstsüchtiger Realist, der nach den Umständen handelt um sich emporzubringen, ein kritischer Geist ohne Glauben an das Ideal, der die Schwächen und Lügen der Welt durchschaut und nicht zu den Thoren gehören will die ihren Vortheil verkennen. Sein Verstand ohne Wohlwollen wird ihm zum Dämon, der ihn zur Gewissenlosigkeit und damit ins Verderben reißt. Gereizt durch Zurücksetzung will er die andern seine Ueberlegenheit spüren lassen; sie sollen erfahren daß sie nur Schachfiguren sind mit denen er operirt. Eifersüchtig auf Cassio und auf Othello will er den einen aus der Stelle verdrängen, dem andern

sein Glück vergällen. Die Rücksichtslosigkeit des Handelns dünkt ihm pikant, sein Aerger führt ihn zum Widerwillen gegen das Gute. Wie er stets die Umstände benutzt und sich ihnen überlegen zeigt, erweckt eine Bewunderung seines erfinderischen Scharfsinnes und seiner Energie, groß genug um für den Moment den Abscheu vor seinen unsittlichen Zwecken nicht aufkommen zu lassen; er rechtfertigt sich selbst damit daß er der Scherge des Schicksals sei. Wie er den Othello von fernher mit Andeutungen umschleicht, ihm warnend das Gift des Argwohns ins Ohr träuft, dann entsetzt über die furchtbaren Ausbrüche der Leidenschaft desselben immer verwegener vorgehen muß, bis endlich das schlau gespannte Netz doch über ihn selbst zusammenschlägt, und er sich selbst verräth, was so oft die Verbrecher thun, das könnte für sich schon ein gewaltiges Drama sein, und ist hier doch nur ein Glied in dem größeren Organismus.

Es wäre zu eng unser Werk die Tragödie der Eifersucht zu nennen; Ulrici hat mit Recht die auf Reinheit und Treue der Liebe gegründete Ehe, wie sie ein Hort und Pfeiler der Cultur und Sittlichkeit ist, für die ideale Basis der Composition und das Centrum der dargestellten Lebensansicht erklärt. Auch die volle echte Ehe, Othello's und Desdemona's Lebensglück und Lebenskraft, dies hohe Gut, herausgerissen aus dem organischen Zusammenhange des Ganzen einer ethischen Weltordnung, in Widerspruch gesetzt mit andern geistigen Mächten und durch Irrthum und Verblendung verwüstet, verwandelt sich in Unheil, läßt aber doch die edlen Seelen aus der Nacht sich ans Licht herauswinden und durch das tragische Pathos geläutert sich über das Irdische erheben. Keine menschliche Größe ist vor dem Sturze sicher, kein Gut unantastbar; aber wie auch Menschenwitz und Menschentrug die Besten verwirren und zu Falle bringen, den innern Seelenadel, die aus Reue und Buße wiedergeborene Geisteskraft vermögen sie nicht zu rauben. Jago und Emilie gehen durch einander zu Grunde weil sie in einer Scheinehe ohne innere Weihe und Liebe leben, Rodrigo weil er in gemeiner Sinneslust eine echte Ehe brechen und Desdemona verführen will, der alte Brabantio weil er das Recht des Herzens in der Liebe verkennt; Bianca hat sich durch ihre die eheliche Gebundenheit verachtende Ausschweifung des ehelichen Glückes unwürdig gemacht, und sein Verhältniß mit ihr verwickelt Cassio in das tragische Verhängniß,

das ihn wenigstens streifte. So ist die Idee der Ehe die Schicksalsmacht im Drama.

Desdemona hat Othello's Angesicht in seiner Seele gesehen, er hat in ihr die Läuterung und den Frieden des Gemüths gefunden, dessen chaotische Gärung durch sie harmonisch gestimmt ist; doch fehlt ihrem Bund der Stärke und Milde jene Verständnißinnigkeit, durch die sogleich eins sich im andern sieht; „sie liebte mich weil ich Gefahr bestand, ich liebte sie um ihres Mitleids willen", sagt Othello; sein Heldensinn im Handeln und ihr weibliches Heldenthum im Dulden, sein Drang nach außen zu wirken und ihre seelenvolle Innigkeit und Anmuth mußten sich ineinander einleben und miteinander zum vollen Menschenthum verschmelzen. Aber sie haben sich auf vulkanischen Boden gestellt, und wie nun Jago Mistrauen erregt, da verstehen beide einander nicht, da nimmt er ihr wortloses Dulden, ihr argloses Bitten um die Begnadigung Cassio's, ihre Sorglosigkeit des reinen Herzens für Zeugnisse der Schuld; und sie berücksichtigt seine Aufregung nicht, sie kennt die wilden Elemente gar nicht die in seiner Natur schlummern, um ihn nicht noch mehr aufzubringen, greift sie zur Lüge mit dem Schnupftuch, und macht das Uebel ärger. Er sieht seine Ehre verloren, und entsagt voll Schmerz dem kriegerischen Heldenthum, der Waffenfreude; sein Tagewerk scheint ihm gethan. Aber er würde das ertragen und hier geht Shakespeare weit über das spanische Drama (Lope-Calderon's Arzt seiner Ehre) hinaus, — er würde am Schandpfahl stehen können: nur in seiner Liebe betrogen sein, dort getäuscht sein wo er sein besseres Selbst gefunden, wo der Quell seines wahren Lebens strömt, das erträgt er nicht, da will er Rächer und Richter zugleich sein, — aber nicht mit jener raffinirten Kälte der Spaniers, sondern voll Wehmuth, voll strafender Liebe, die den Leib tödtet um die Seele zu retten. Wenn nun Desdemona keine Klage des Unmuths gegen den Gatten hat, wenn sie wortlos ahnungsvoll in einem Volkslied ihr eigenes Herzeleid singt, wenn sie in ihrer Reinheit die Sache nicht nennen hören kann deren man sie zeiht, da zeigt sie was ein liebendes Weib zu ertragen vermag, da entfaltet sich ihre Größe im Dulden, und wenn sie sterbend den Mörder retten und seine That auf sich nehmen will, so sühnt sie jene erste Lüge und offenbart die ganze Macht ihrer Liebe; versöhnt sehen wir wie das schwere Geschick sie verklärt, weil sie ohne dasselbe ihre Natur nicht so herrlich bewährt hätte. Othello

aber erlebt nun einen neuen Seelenschmerz, — wo der Spanier in selbstgerechtem Stolz verhärtet steht; wie ein heilungskräftiger Balsam fließt seine Mannesthräne, und sühnt die Schuld, indem er das Gericht an ihm selber vollstreckt; er stirbt im Kusse, selig. Der sittliche Geist siegt über alle Verirrung und allen Jammer, und richtet im Untergange des irdischen Daseins sich auf; die Liebe triumphirt über den Tod. Sollen wir noch Einzelnes hervorheben? Die Exposition, die sogleich uns in die Handlung versetzt, Jago's erstes großes Gespräch mit Othello oder das letzte von Desdemona und Emilie? Das alles spricht für sich selbst, wenn die Basis des Werkes richtig erkannt ist.

Macbeth ist die Tragödie der Willenskraft neben Hamlet der Tragödie des Gedankens; jener läßt sich durch das Gewissen nicht bange machen, und setzt über die Rücksicht auf das Jenseits sich hinweg, aber um nach der That den strafenden Gedanken zu erleben. Daß sittliche Energie und besonnene Thatkraft die Achse der menschlichen Individualität und der Weltgeschichte bilden, ist die allgemeine Idee, welche Shakespeare in diesem Drama durch mannichfache Charaktere und Geschicke entfaltet; diese unterscheidet sein organisirender Genius nach dem Wesen der Sache in drei Gruppen, läßt sie widereinander wirken und verbindet sie in dem Untergange der gegensätzlichen Einseitigkeiten wie in dem endlichen Siege des geläuterten Willens zu einem Ganzen. Die Hauptgestalt ist Macbeth selber, der durch den Drang der handelnden Natur, die auf Größe, Herrschermacht und Ruhm gebaut und gerichtet ist, über die Schranken des Gesetzes hinausgerissen wird, die innere Gottesstimme durch rasche blutige That zu betäuben sucht, aber im Kampfe mit seinem Gewissen innerlich verödet und äußerlich zusammenbricht. Seine Gattin steht ihm zur Seite, wie er aus dem Metall der Heroen geprägt; die Aussicht auf den Thron wirkt berauschend auf ihren Ehrgeiz, der Herrschergröße den Herrschersitz, der Kraft zur That den freiesten Raum zu gewinnen scheint ihrer Liebe der höchste Zweck, zu dem jedes Mittel gerecht sei, und die Furcht vor dem Verbrechen nennt sie unmännliche Feigheit, die wol den Wunsch des Vollbrachtsehens, aber nicht den Muth des Vollbringens habe; doch als ihr theurer Gemahl nach dem Königsmord und der Thronbesteigung nicht, wie sie hoffte, in freier edler Größe dasteht und wirkt, sondern einmal an das Verbrechen gebunden ohne Ruhe und Lebensfreude von einem Frevel zum andern fortgerissen wird, da unterliegt

auch sie den furchtbaren Qualen des Gerichts im eigenen Busen. — Dem Uebermaß dieser sich über das Recht hinausspannenden Naturen setzte der Dichter eine Reihe von andern Persönlichkeiten zur Seite, die uns den entsprechenden Mangel vorführen, die thatlose Schwäche, Unvorsichtigkeit und Passivität, die unter dem Maße des Gesetzes zurückbleibt, das ein festes Rechtsbewußtsein und ein starkes Wollen und Handeln für dasselbe verlangt; das Unrecht das wir um uns dulden ist eine Fäulniß, eine verdorbene Atmosphäre, mit deren Gift wir uns selber anstecken. Dahin gehört der gnadenreiche Duncan, der in energieloser Milde die Herrschaft über ein wildbewegtes Geschlecht nicht durch eigene Kraft behaupten kann, und den Feldherrn, den er für sich streiten läßt, dadurch anreizt die Frucht des Sieges zu pflücken und genießen zu wollen: dahin gehören die schottischen Edlen, die in sorgloser Nachgiebigkeit das Geschehene annehmen ohne Recht und Unrecht zu prüfen, und zur Strafe der Unterlassungssünde die harte Hand des Tyrannen fühlen müssen, dem sie ohne Kampf sich fügten, Banquo unter ihnen, der zwar die bösen Gelüste des Herzens niederbetet, aber trotz seiner Ahnung von Macbeth's Frevel ihm gesellt bleibt. — Aber das Böse, das selbstsüchtig nur sich zu erhöhen trachtet, muß wider Willen dem Guten dienen, und so weckt Macbeth's Grausamkeit das Rechtsgefühl und den Muth im Volk, und durch Schmerz und Noth werden Makduf und Malcolm geläutert, daß sie sich nicht mehr vor dem Bekennen der Wahrheit und Vollstrecken der Gerechtigkeit zurückziehen, sondern an das Gemeinwohl denken, dafür das Leben in die Schanze schlagen, aber auch zu jenem besonnenen Handeln kommen, dessen die sich überstürzende Thatenlust Macbeth's ermangelt. Gottvertrauend stellen sie die staatliche Ordnung wieder her, und so wird im zwiefachen Untergang zwiefacher Einseitigkeiten der Sieg des Guten gewonnen.

So reich das Werk an äußerem Geschehen ist, es bleibt das Seelengemälde, der Seelenkampf Macbeth's die Hauptsache. Darum stellt uns sogleich die Exposition auf den Boden der Phantasie. Macbeth, welcher seither auf der Bahn des Rechts gegangen, geräth durch das Glück der Schlacht in die gefährliche Stellung der Erste durch Kraft und Werk und der Zweite durch Rang und Stellung zu sein. Die Vorstellung daß er selbst König sein könne, zu sein verdiene, läßt ihm das Herz an die Rippen pochen, indem der Gedanke der Empörung, ja des Mordes in

seinem Gemüth auftaucht, und ein Blick in die glänzende Zukunft das Auge für die gegenwärtigen Dinge blendet. Daß mit der Größe des Menschen auch die Versuchung wächst und der Starke leichter verleitet wird seine Kraft zu misbrauchen, läßt Shakespeare zur Milderung der Schuld dienen, wenn der Mensch der Lockung des Bösen nicht widersteht, wenn die Umstände seinen Trieben entgegenkommen, und Gedankenkeime zur Blüte bringen, die ohne diese Anregung von außen schwerlich aufgegangen wären. Darauf deutet der Dichter durch die Hexen. Sie sind nicht Parzen die den Schicksalsfaden spinnen, nicht Eumeniden die nach vollbrachter That das rächende Bewußtsein vertreten, ebenso wenig schadenfrohe gemeine Weiber, da sie geisterhaft kommen und verschwinden und durch Sympathielosigkeit außerhalb der Menschheit gerückt sind, noch sind sie eine bloße Verkörperung der innern Versuchung, der bösen Triebe in Macbeth, sondern Kupplerinnen der Sünde, dämonische Wesen, „das personificirte Echo des Bösen, das aus der Natur und aus den Zeitumständen dem Bösen in der Brust des Menschen antwortet, es hervorlockt, zur That ausbilden hilft, auf der Bahn des Unheils forttreibt". So rufen sie Macbeth's schlummernde Gedanken wach, aber diese Gedanken sind vorhanden; sie harfen auf seinem Ehrgeiz, sie wiegen ihn dann in jene trügerische Sicherheit, die vor dem Falle kommt. Macbeth's gärendes Gemüth entscheidet sich durch den Einfluß seiner Gattin. Wie die aufgeregte Einbildungskraft vor dem Mord ihm einen Flammendolch vorzaubert, so hört er bei der That den Ruf daß er den Schlaf ermorde, und nun nicht mehr schlafen solle; er ist ein phantasievoller Held im Unterschiede von Richard III., und es ist nicht Heuchelei, sondern voller Ernst daß er lieber sein selbst nicht mehr bewußt wäre als dieser Schuld, daß mit Duncan's Tod das Elend über sein Haupt und Haus gekommen ist. Die innere Unruhe und Qual zu betäuben häuft er Missethat auf Missethat, und wird dadurch immer dumpfer und stumpfer; sein Gemüth verödet, sein Lebenslauf geräth ins Dürre, er vereinsamt, er schaudert nicht mehr vor dem Bösen, aber das Leben hat auch keine Freude für ihn, es ist ihm zum wandelnden Schattenbild geworden, ohne Klang und Sinn; ihm bleibt nichts als der Tod.

Sehen wir das Trauerspiel auf der Bühne, so meinen wir nach dem Grauen der Mordnacht es könne von da sich nicht mehr steigern; aber dann erscheint Banquo's Geist und schüttelt

die blutigen Locken, dann beschwört Macbeth die Hexen daß sie ihm wahrsagen, dann kommt die schlafwandelnde Lady, und alle Wohlgerüche Arabiens können den Blutgeruch von ihrer kleinen weißen Hand nicht tilgen, dann rafft sich Macbeth, da die Vorspiegelungen der Hölle sich als Trug erweisen, noch einmal in ursprünglicher Kraft empor um den Schlachtentod zu sterben, und so wachsen und steigern sich die Eindrücke, die Erschütterungen, während doch die unerschütterliche Macht der sittlichen Weltordnung uns erhebt: das Alterthum hat etwas Aehnliches nur im Aeschyleischen Agamemnon.

Der Dichter dieser herrlichen Werke sah das Unheil und den Schmerz des gegenwärtigen Daseins, aber er rang damit und überwand. Zwei andere Stücke zeigen dagegen wie auf Augenblicke die Verstimmung auch über ihn Herr werden konnte. So läßt er in Troilus und Cressida den gemeinen Weltlauf über das Große und Schöne siegen, indem er wahrscheinlich ältere Stücke überarbeitet, die jene Fabeleien über den troianischen Krieg von Dictys und dem angeblichen Dares aus der Spätzeit des Alterthums und die daran gereihte Ritterpoesie von Benoit de St. More und Guido von Colonna, von Boccaccio und Chaucer zum Ausgangspunkte haben und ihm die Mischung dieser Elemente überliefern mochten. Wenn man einerseits die Antike als das Höhere der Gegenwart gegenüberstellte, andererseits die Poesie in der abenteuerlichen Romantik suchte, so mochte sich auch bei ihm der Gedanke regen diese gepriesenen Dinge einmal mit dem Lichte der neuen Cultur zu beleuchten, die Sinnlichkeit, den physischen Muth, die Proben der Leibesstärke oder Schnelligkeit mit einer strengeren Sittlichkeit zu vergleichen. „Welch eine Lumperei! Die ganze Geschichte dreht sich um einen Hahnrei und ein liederliches Weibsbild; ein schöner Handel das um deshalb Parteien zu erregen und sich zu Tode zu bluten!“ so bezeichnet Thersites den Kern der Sache, den Stoff des Troianerkriegs. Dabei steckt Shakespeare die alten Helden in die Rüstungen der Ritterbühne, und malt sie im niederländischen Stil. Schwülstige Ueberladung und echte Bilderperlen in der Rede kommen dazu; ein reiner Eindruck war nicht gut möglich. Ebenso wenig finden wir solchen beim Timon, sei es daß das Stück nur in unfertiger oder verdorbener Gestalt auf uns gekommen, sei es daß Shakespeare eine ältere Vorlage nur überarbeitete. Wie der Idealismus des Herzens Timon zu einer kritiklos überschwenglichen Menschenliebe treibt, und dann getäuscht in einen ebenso

verschwenderischen und maßlos tobenden Haß umschlägt, das mochte dem Dichter willkommener Anlaß sein von einem Chaos trüber Verstimmungen die eigene Brust zu entladen, und damit die Nacht- und Schattenseiten des menschlichen Daseins bloßzulegen, wobei die schneidende Wahrheit sich bis zum Furchtbaren steigert, oder in düstere Wehmuth sich hüllt, wie in der Frage: „Wer lebt der nicht gekränkt wird oder kränkt, wer stirbt und nimmt ins Grab nicht eine Wunde von Freundeshand?"

Aber sollte Shakespeare seine Dichterlaufbahn mit einem Misklange schließen? Er wäre nicht Er selbst gewesen, wenn er die Dissonanz nicht aufgelöst, wenn er anders als harmonisch geendet hätte. Er hatte in herben Ergüssen seine Brust von dem Druck befreit der auf ihr lasten wollte; sein gereifter Geist erkannte daß das Leid Sühne und Schuld, der Schmerz ein Erzieher des Herzens ist, daß die Verwirrungen und Drangsale wie die verkehrten Anschläge der Erscheinungswelt nur ein Vergängliches sind, angesichts der Ewigkeit kaum der Rede werth, — ein theatralisches Scheingebäude.

> Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
> Die wolkenhohen Thürme, der Paläste Pracht,
> Die heil'gen Tempel und der Erdball selbst
> Mit allem was drin hauset untergehn,
> Und wie dies leere Schaugepräng erblaßt,
> Spurlos verschwinden. Wir sind gleichen Stoffs
> Mit dem der Träume, und dies kurze Leben
> Ist rings vom Schlaf umgrenzt.

Diese Worte, die sein Prospero über das Zauberspiel sagt das er vor Ferdinand und Miranda aufführen läßt, zeigen bei Shakespeare dem Mann eine verwandte Stimmung wie wir sie bei Michel Angelo dem Greis kennen lernten. Shakespeare zog sich damit ganz von der Bühne zurück; er hatte schon seit Jahren seine Heimat eigentlich wieder in Stratford, und kam nur von Zeit zu Zeit nach London. Später als 1611, wo der Sturm erschien, ist uns kein anderes Werk von ihm mehr beglaubigt; Anfang 1613 ward die Dichtung bei der Vermählungsfeier des Pfalzgrafen Friedrich und der Prinzessin Elisabeth aufgeführt, und hierfür jenes Maskenspiel eingeschoben; so war der Sturm das letzte Werk an welches Shakespeare Hand anlegte. Dann blieb er in seiner Vaterstadt. Genau so sagt Prospero am Ende des Stückes:

Noch hoff' ich die Vermählungsfeier
Des herzgeliebten Paares anzuschauen;
Dann zieh ich in mein Mailand, wo mein dritter
Gedanke soll das Grab sein.

Shakespeare-Prospero versenkt den Zauberstab der Poesie, der über die Geister gebot, ins Meer; er sagt im Epilog es sei nun zu Ende mit seiner Kunst, das Volk möge ihn entlassen, mit einem günstigen Hauch seine Segel schwellen. Was als bloße Theaterphrase in seinem Munde eine unmögliche Frivolität wäre, das ist schwermüthiger Ernst als Abschiedswort von der Bühne, von der Kunst:

Mein Ende wird Verzweiflung sein,
Wird nicht Gebet mir Hülfe leihn,
Das auch Gewalt der Gnade thut
Und macht jedweden Fehltritt gut.
Wie eure Schuld euch Gott verzeih,
Macht mich durch euer Vergeben frei.

So zeigte denn Shakespeare zum Schluß daß die Vorsehung aus dem was die Menschen böse zu machen gedenken doch das Gute werden läßt, daß der Sturm des Schicksals unser Lebensschiff, wenn er es verschlägt, an die seligen Inseln treibt, wo wir uns selbst und unser Heil finden können; er lud sein Volk nochmals ein sich aus den Wirrnissen der Welt in das schöne Reich der Kunst und in den Frieden des eigenen Gemüths zu retten. Der überall vorschlagende Ernst der Betrachtung, der durch das Arabeskenspiel sich entfaltende Tiefsinn veranlaßt uns das Ganze symbolisch zu nehmen. Zunächst bietet es sich als die Poesie einer fernen Inselwelt, wie diese damals vor den Seefahrern im Ocean auftauchte und die Phantasie durch die Kunde des Fremdartigen und Wunderbaren zu eigenen neuen Wundergebilden anreizte. Diese Lust an dem Seltsamen und Abenteuerlichen klingt vielfach wider, und der Dichter verknüpft damit das Interesse das man damals an der Geisterwelt, an der Magie und dem Hexenwesen nahm. Dies dichterische Spiel mit den Wundern der Ferne gewinnt sogleich substantiellern Gehalt, wenn wir mit Gervinus im Kaliban ein Anagramm von Kanibal sehen. Prospero hat den rohen Wilden, das Gemisch von Dämon und Thier, unterworfen und ihm die Herrschaft über die Insel abgenommen, aber die Usurpation dadurch wieder gut gemacht daß er sich bemüht denselben zur Menschlichkeit zu erziehen; darin mögen

wir eine Beantwortung der großen zeitgemäßen Fragen finden, inwiefern die höhere Cultur berechtigt ist die niederen Naturzustände zu verdrängen oder in sich aufzusaugen. Bedeutsam erscheint auch Ariel's Sehnsucht nach Freiheit, und der wiederholte Nachdruck den der Dichter darauf legt daß er sie durch Gehorsam verdienen werde. Sodann war es damals eine beliebte literarische Darstellungsweise ein Bild socialer Idealzustände als die Verfassung einer solchen Wunderinsel darzustellen (S. 49.). Auch Montaigne gibt die parodistische Schilderung eines solchen goldenen Alters; Shakespeare wiederholt sie fast wörtlich durch seinen Gonzalo, und läßt den Sebastian sogleich die socialistischen Träume, die den Egoismus und die Sünde nicht in Anschlag bringen, mit der Kritik des weltmännischen Verstandes unterbrechen. Wem indeß dies nur Beiwerk dünkt den verweise ich auf die Bedeutung alles Geisterwesens bei Shakespeare. Es ist stets wohlmotivirt und bildet die Veranschaulichung von innern Vorgängen und Gemüthszuständen, sodaß wir die Visionen mit den Augen des Hamlet oder Macbeth sehen, oder es ist die dem Volksglauben und der damaligen phantasiereichen Wissenschaft gemäße Personificirung von Naturkräften. So geschieht auch durch die Geister im Sturm nichts anderes als was in den Personen und Verhältnissen liegt; es wird nur entbunden und beschleunigt, es könnte auch ohne Zauberei geschehen, und diese gibt nur unserer Einbildungskraft ein Symbol der Wirklichkeit. Die eigene Verkehrtheit und tolle Trunkenheit führt auch ohne Geistesspuk den Stefano und Trinkulo in die Irre, die eigene Schuld und Verkehrtheit ist an sich eine Sinnesverwirrung bei Sebastian und Antonio, und die ganz natürliche Liebe Ferdinand's und Miranda's ist selbst das zauberhafteste Wunder oder trägt den wundervollsten Zauber in sich. Dabei nennt Ariel die Naturgenien ausdrücklich „Diener des Geschicks, das die niedere Welt und was darinnen ist zu seinen Werkzeugen macht", und so stellen sie den Zusammenhang der natürlichen und sittlichen Weltordnung dar, und zeigen wie der Naturverlauf in die geschichtliche Entwickelung der Menschheit eingreift und mit ihr zusammenstimmt. Dies leitet uns denn an daß wir den Sturm nicht blos sinnlich, sondern auch geistig als den Sturm des Schicksals fassen, der die Blätter im Buch des Lebens hin- und herwirft, die Welt reinigt, die Bösen zur Buße, die Guten zur Läuterung, zum Glückeshafen führt, sodaß wir ahnen er wird von einer höheren Macht, von einem Willen der

Liebe gesandt und gelenkt. Die Menschen haben sich in verkehrten Anschlägen und selbstsüchtigen Bestrebungen verloren, da kommt der Sturm und verschlägt ihr Lebensschiff, damit sie in sich gehen und sich selber, ihr wahres Wesen wiederfinden. Wem dies mehr unter- als ausgelegt dünkt der beherzige Gonzalo's Schlußwort:

> Ich habe innerlich geweint, sonst hätt' ich
> Schon längst gesprochen. Schaut herab, ihr Götter,
> Senkt eine Segenskron' auf dieses Paar;
> Denn ihr seid's die den Weg uns vorgezeichnet
> Der uns hierhergebracht!
> Ward Mailands Herzog darum weggebannt
> Daß sein Geschlecht gelangt auf Napels Thron?
> O freut mit seltner Freud' euch, grabt's mit Gold
> In ew'ge Pfeiler ein: Auf Einer Reise
> Fand Claribella den Gemahl in Tunis,
> Und Ferdinand ihr Bruder fand ein Weib
> Wo man ihn selbst verloren, Prospero
> Sein Herzogthum in einer armen Insel,
> Wir all' uns selbst, da niemand sein war.

Selbst Kaliban will künftig klüger sein und Gnade suchen, nicht mehr ein Esel sein und Säufer und Narren für Götter halten; Ariel aber redet den König von Neapel, Don Sebastian und Antonio als drei Sündenmänner an, deren Unglück die Strafe für das an Prospero begangene Unrecht sei, er heißt sie durch Herzeleid und reines Leben sich retten; Musik, die Shakespeare so werth hält, vermittelt und symbolisirt auch hier die Rückkehr zur Harmonie des Gemüths, zum Einklang mit dem Sittengesetz. Prospero selbst hatte über seinen Studien die Regierung vernachlässigt und dadurch den Ehrgeiz seines Bruders geweckt; in der Einsamkeit lernt er sich und andere beherrschen. Ferdinand und Miranda endlich zeigen daß dem Edlen die Noth, der strenge Dienst, die saure Arbeit des Lebens eine Prüfung und Schule ist, welche die Liebe versüßt und mit dem schönsten Glücke belohnt. So hat sich denn Shakespeare aus der Verbitterung der eigenen Seele zu der Einsicht erhoben daß Verrath, Lüge, Schlechtigkeit wol einen Tag herrschen oder zwei, am Ende aber niemals das Feld behaupten, sondern sich selber zerstören, daß dem Weisen alles zum Besten dient, daß der Sturm die schwüle trübe Atmosphäre aufhellt und bald der heitere Frieden ihm folgt.

Dieser Auffassung ist die Ulrici'sche verwandt, die den Stand-

punkt Shakespeare's so bezeichnet: „Er stellt das Leben dar wie vom Sturm bewegt — bewegt durch die aufregenden und selbst aufgeregten Elemente, bewegt durch seine eigenen in Gärung gesetzten Säfte und Kräfte, bewegt durch die geheimnißvolle Macht welche der blinde Mensch Zufall oder Glück nennt, die aber in der That die Magie des Schicksals, das heißt die eigenste innerste Seele der schaffenden Kräfte in Natur und Geschichte ist, welche den großen welthistorischen Geistern, den Genien der Menschheit, dienstbar sind um durch sie den Willen der Vorsehung zu vollziehen." Als solch einen Genius sieht Ulrici Prospero an, der die Verhältnisse mit Ernst und Liebe leitet, beherrscht; er setzt hinzu: „Tiefsinnig ist damit angedeutet wie es im letzten Grunde doch nur die Macht des Gedankens, der Religion und Sittlichkeit, der Kunst und Wissenschaft ist aus deren Schoße die Neugestaltung des Lebens der Einzelnen wie die großen Evolutionen der Geschichte geboren werden, deren stilles unsichtbares Wirken das Schifflein am sausenden Webstuhl der Zeit in Bewegung setzt."

Eins wird man bei aller Bewunderung hier der lyrischen Schönheit, dort der frischen Komik im Sturm vermissen: die spannende Kraft der Handlung. Das Ganze ist von vornherein zu fertig, die Auflösung in der Exposition zu klar bezeichnet, Prospero hält mit überlegenem Bewußtsein alle Fäden in fester Hand, wir empfinden keine tragische Furcht, kaum einmal eine leichte Besorgniß für ihn. Oder wollte der Dichter gerade die Ohnmacht alles selbstsüchtigen und gemeinen Strebens und Treibens uns offenbaren, alle Angst davor auch aus dem Leben verscheuchen, wo ja auch der Geist der Geschichte durch alle Gegensätze siegreich hindurchschreitet? Das Weltrichterliche das in Prospero's Ernst und Milde liegt spricht dafür, und bestätigt meine Ansicht vom Sturm als des Dichters Abschiedswerk von der Schau- und Weltbühne. Er starb am 23. April 1616.

> Das bunte Spiel des Lebens zeigt' er treu,
> Erschöpfte Welten und erschuf sie neu.

Diesem englischen Vers fügen wir eine Stelle aus dem Gedichte seines Freundes und Gegners Ben Jonson an:

> Triumph, Britannien, du nennst ihn dein eigen,
> Dem sich Europa's Bühnen alle neigen!

Ob Shakespeare, fährt Jonson fort, auch wenig Latein und

noch weniger Griechisch gewußt, die Aeschylus und Seneca, die Aristophanes und Plautus müssen ihn als Meister anerkennen, der nicht blos für eine Zeit, sondern für alle lebt. — Rahel schrieb einmal: Shakespeare ist Leben im Leben; er kann vor lauter Handlung nicht zur Betrachtung kommen, und doch ist er ganz Betrachtung.

Shakespeare's Weltanschauung und Kunst hat Ulrici am tiefsten ergründet. Der Mensch ist ihm Herr seines Schicksals und sein Schicksal zugleich göttliche Fügung; es wird abgeleitet aus dem Charakter der Selbstbestimmung und Selbstthätigkeit der handelnden Personen, zugleich aber aus dem Zustande des geschichtlichen Lebens und der es bestimmenden sittlichen Weltordnung: diese drei Ursachen kommen in ihrem Zusammenwirken zur Anschauung. Das Göttliche ist das wahre Wesen des Menschen, die Einigung des Willens mit ihm die ethische Nothwendigkeit und zugleich die rechte Freiheit. Das Tragische liegt im Leiden und Untergang des menschlich Großen und Schönen in Folge seiner Schwäche oder überwältigenden Leidenschaft, seiner Einseitigkeit oder Selbstsucht, oder indem die ganze Willenskraft ein einzelnes Recht oder Gut ausschließlich ergreift und rücksichtslos alles andere hintenansetzt. Das Komische liegt darin daß Schwäche, Willkür, Thorheit einander selbst paralysiren, wodurch das Vernünftige und Gute als das Beständige erscheint oder einen heiteren Sieg erringt. Dabei hebt der Humor die Kleinheit und Unangemessenheit aller menschlichen Dinge in Bezug auf das Ideal hervor, und hegt doch zugleich das Kleine und Schwache mit warmem gefühlvollem Herzen, während er darüber spottet; oder er läßt den Volkswitz mit seinem Realismus den hochfliegenden Thaten der Helden eine lächerliche Seite abgewinnen, ja mitten in das Tragische hinein ein komisches Streiflicht fallen. Die Mannichfaltigkeit der Begebenheiten und Charaktere einigt der Dichter durch eine Idee, die als die Schicksalsmacht alle umschlingt, oder die Atmosphäre bildet welche alle athmen, sodaß stets ein sittlicher Grundgedanke für sich oder im Contrast seiner Gegensätze alles durchdringt. Dadurch erhält das ganz Absonderliche oder Einmalige seine allgemeingültige Bedeutung, seine gesetzliche Nothwendigkeit und seine künstlerische Weihe.

Hierbei ist immer im Auge zu behalten daß Shakespeare seinen Vorgängern und Zeitgenossen gegenüber der Maßhaltende, auf die höchsten Ziele der Kunst Gerichtete ist, der aus der

Ueberfülle nach dem Einfacheren und Harmonischen trachtet. Der geläuterte Geschmack den er im Hamlet in Bezug auf die dramatische Darstellung ausspricht, die Rücksicht auf das Ganze, dem das Besondere sich unterordnen muß, die Wahrheit, die er der allzu zahmen, nichts wagenden Bedächtigkeit, die Bescheidenheit der Natur, die Mäßigung die er dem Aufschrei des Affects und seinen grellen übertreibenden Tönen entgegensetzt, das alles ist auch bezeichnend für sein dichterisches Schaffen, wo er selbst mitten in Sturm und Wirbelwind der Leidenschaft sich eine Fassung zu eigen macht die von künstlerischer Selbstbeherrschung und Freiheit zeugt. Dabei wird kein Unbefangener leugnen daß die klare Ueberschaubarkeit des Ganzen und die Harmonie desselben in ihrer Herrschaft über das Einzelne ein Vorzug des antiken und des französischen Dramas vor dem seinigen ist, welches durch die Lebensfülle des Besonderen sich auszeichnet, bei individuellerer Charakteristik tiefere Blicke in die Innerlichkeit der miteinander ringenden oft gegensätzlichen Gestalten thun läßt, bei größerem Wechsel der Handlung jeder Scene ihre eigenthümliche Beleuchtung gibt und ihre augenblickliche Wirkung sichert. Shakespeare ist immer doch in erster Linie der Sohn der Natur, der Mann der Naturkraft; das Maß der Kunst ist größer bei den Griechen und den durch sie gebildeten Neueren. Er ist einer der naivsten Dichter, nicht blos im Vergleich mit Tasso oder Corneille und Racine, und nicht blos in dem Sinne daß ihm die holde Unbefangenheit weiblicher, die rücksichtslose Energie männlicher Charaktere im unmittelbarsten Ausdruck zu zeichnen gelingt, sondern auch in der unreflectirten Frische der Schöpferthätigkeit, dem sicheren Realismus der Darstellung überhaupt.

Von jeher wird Shakespeare als Charakterzeichner bewundert, der alle Seiten der menschlichen Natur, das Normale wie das Abnorme erschließt, und in dem Eigenartigen und ganz Individuellen doch auch wieder die Urgestalt unsers Wesens und etwas gattungsmäßig Typisches durchscheinen läßt. Nachdem Rötscher die Hauptgestalten mit Rücksicht auf die Bühnendarstellung betrachtete, ist es das Verdienst von Gervinus und Kreißig Shakespeare's Werke nach dieser Rücksicht ausgelegt und dargethan zu haben mit welcher Kunst er für die Stoffe, welche ihm Chroniken und Novellen boten, die Charaktere so zu wählen und zu zeichnen wußte daß aus ihrer Natur auch das Seltsame und Wunderliche der Begebenheiten wie von selber folgerichtig hervorgeht. Wie

dann der Dichter zugleich auch den Stoff durch leise Umbildung zum Träger der Idee gestaltet, die er ihn durchleuchten und beseelen läßt, das verdient die gleiche Anerkennung; dadurch wird der Ausgang zum Gottesurtheil, während der Charakter der Handlung gewachsen erscheint und sich völlig in ihr ausprägt oder auslebt, sodaß das Innere und Aeußere einander entsprechen. Das ist classisch an Shakespeare. Derselbe verwendet seine Schöpferkraft nicht auf das Ersinnen von Ereignissen; die nimmt er von außen auf, wie die volksthümliche Kunst es immer gern gethan; aber in Bezug auf die Charaktere ist er einer der erfindungsreichsten Dichter aller Zeiten, ob er sie nun reich ausstattet oder mit wenigen Strichen umreißt, sie sind lebensfähige Menschen, jeder ein anderer, jeder vollendet in sich. Mir scheint dabei zu betonen daß Shakespeare im Weltalter des Gemüths sein eigenes menschliches Ideal in der Weiblichkeit anschaut und ausprägt und zwar nicht in Einer Frauengestalt wie Dante, sondern in einer Porzia und Isabella, in einer Desdemona und Cordelia, einer Miranda und Imogen stellt er die harmonische Seelenschönheit mannichfach dar, hier sinniger, dort anmuthiger, hier lebensfreudig heiter voll Geist und Grazie, dort im Dulden und Leiden verklärt. Goethe hat von Shakespeare's Charakteren das treffende Gleichniß gebraucht: sie handelten vor uns als wenn sie Uhren wären deren Zifferblatt und Gehäuse man von Krystall gebildet hätte; sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an, und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen das sie treibt.

Shakespeare ist der Dichter des Gewissens; er hat den Protestantismus ebenso aus der dogmatischen Schranke befreit und zur allgemein menschlichen Wahrheit erweitert und vertieft, als bei Calderon der Katholicismus in seiner Aeußerlichkeit ins Abergläubische und Wundersüchtige hin verflachte. Wenn da ein Stück Holz den Menschen rettet, das er anbetet während er fortsündigt, so möchte bei Shakespeare der König Claudius beten und kann es nicht, weil er den Gewinn seines Verbrechens nicht aufgeben mag; Worte ohne Gesinnung dringen nicht in den Himmel. Wenn Karl V. meinte daß der Herrscher sein Gewissen opfern möge um Großes zu thun, so zeigt Shakespeare diese Gewissensopferer selbst als die Opfer ihrer Gewissenlosigkeit, hinabgestürzt in die Unseligkeit der Gott- und Selbstentfremdung. Der Mensch trägt seinen Himmel oder seine Hölle in sich, ist sich selbst Priester

und Richter. Das Selbstbewußtsein in seiner Entzweiung und Versöhnung ist der innerste Kern seines Dramas; das Schicksal ist keine Macht von außen, kein Naturverhängniß, sondern liegt im Gemüth, ist die sittliche Weltordnung, die Wahrheit aller Wirklichkeit. Der Glaube an sie ist Shakespeare's Religiosität, und er hat ihr Walten offenbart wie ein Prophet der Neuzeit. Damit ist auch nicht das Naturideal, sondern das sittliche sein Ziel, und die Schönheit liegt bei ihm nicht in plastischer Ruhe wie bei der Antike, sondern in bewegter Handlung; die Gärung des Gemüths, den Ausbruch der Leidenschaft schildert er wie niemand vor und nach ihm; sein eigener Gemüthsdrang ergießt sich so urgewaltig in seinem Lear, seinem Othello, seinem Coriolan, seine subjective Kraftentfaltung ist so hinreißend in ihrem Schwung, wie seine Empfindung duftig zart, ätherisch rein in jenen Frauenseelen, voll der Musik die er in sich selbst trug, und die er so liebte. Seine Phantasie ist in beständiger Bewegung, und spricht an unsern inneren Sinn:

> Des Dichters Aug' in holdem Wahnsinn rollend
> Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erde nieder,
> Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
> Von unbekannten Dingen ausgebiert,
> Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
> Das luftige Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.

Sein Gedanke fliegt vom Nächsten zum Entferntesten, er läßt die Streiflichter seines Witzes überallhin blitzen und faßt auch das Entlegene kühn zusammen, das Gewöhnliche scheint frappant und neu durch die überraschende Frische seines Ausdrucks. Er flicht beständig das Natürliche und das Geistige ineinander, selbst seine Betrachtung kleidet sich gleich dem Volkssprichwort in ein Bild, er ist unerschöpflich an Metaphern, die oft hyperbolisch und gesucht erscheinen, oft seltsam ausgesponnen und gehäuft werden, oft ruhelos ineinander übergehen, oft aber auch von treffendster Schönheit sind. „Dadurch erhält die Sprache eine eigenthümliche innere Unruhe, als pulsire in ihr ein überreiches Leben, als schwelle sie von verborgenen Zuflüssen aus Quellen die in der dunkleren Tiefe der Seele sprudeln. Der Pulsschlag dieses vollsaftigen Lebens ist aber nicht die weiche runde Wellenlinie der Schönheit, sondern sein Rhythmus gleicht im allgemeinen mehr dem kurzen winkeligen Wellenschlage der Meeres-

brandung, in welchem die hingehende und die vom Ufer zurückkehrende Woge sich begegnet." So Ulrici. Dies Antithetische im Unterschiede von dem melodischen Erguß eines einheitlichen Gefühls in der Lyrik oder der ruhig klaren Beschaulichkeit der epischen Sprache macht die seine so eminent dramatisch, und wenn uns neben der Schlagkraft auch eine rohe Natürlichkeit, das Gemeine neben dem Erhabenen begegnet, so ist das allerdings sammt der Hetzjagd auf Wortspiele und der Ueberladung mit weit hergeholten Tropen mehr im Geschmack seiner als unserer Zeit. Dabei aber darf man nicht übersehen daß in Shakespeare's reifsten Werken die Witzgefechte zur Charakteristik der Humoristen, eine gezierte Sprachweise für Gecken und Pedanten, der überquellende Bilderreichthum für phantasievolle Naturen zumal in erhöhter Aufregung verwerthet sind. Wie riesig steht durch ein Zauberwort Othello's Rachebeschluß vor uns, wenn er in Bezug auf Cassio, den er für Desdemona's Verführer hält, zu dem entlegenen Gleichniß greift:

So wie des Pontus Meer,
Deß eis'ger Strom und fortgewälzte Flut
Nie rückwärts ebben mag, nein unaufhaltsam
In den Propontis rollt und Hellespont,
So soll mein blut'ger Sinn in wüth'gem Gang
Nie umschaun, noch zur sanften Liebe ebben,
Bis eine vollgenügend weite Rache
Ihn ganz verschlang!

Wie rührend wirkt es im Macbeth, wenn dieser, als er den schlafenden Duncan erdolcht, die Stimme zu hören glaubt: „Macbeth würgt den Schlaf, drum soll er selbst nicht mehr schlafen!" und nun, wie er dies berichtet, sogleich in einander drängenden Bildern beklagen muß was er damit verloren hat:

Den süß unschuld'gen Schlaf,
Der den verworrenen Sorgenknäul entwirrt,
Der Mühen Bad, den Balsam kranker Seelen,
Den besten Gang im Gastmahl der Natur,
Das nährendste Gericht beim Fest des Lebens!

Und wie charakterisirt es die fieberhafte Unruhe des Gemüths im Kampfe mit dem Verbrechen, in der Betrachtung seiner Folgen, wenn Macbeth kurz vorher gleich den alttestamentlichen Dichtern in der rastlos bewegten Einbildungskraft von einer Vor-

stellung in die andere überspringt, sodaß ein Bild das andere verschlingt!

> Seine Tugenden, wie Engel,
> Posaunenzüngig, werden Rache schrein
> Um seines Mordes finstern Höllengreuel,
> Und Mitleid, nackt, wie ein neugebornes Kind,
> Auf Sturmwind reitend, oder Cherubim
> Auf luft'gen unsichtbaren Rossen, werden
> Die Schreckensthat in jedes Auge blasen,
> Bis Thränenflut den Wind ertränkt.

Dabei ist die große Mannichfaltigkeit auch in der Sprache beachtenswerth. Der realistische Stil, der zuerst auf charakteristische Wahrheit dringt, zeigt sich darin daß statt eines ebenmäßigen Wohllautes, der sich über alles idealisirend erstreckt, jede Individualität und Empfindung nach ihrer Eigenart sich äußert, und diese lieber verschärft als gemildert und verflacht wird. Daher der Wechsel von Vers und Prosa, von kühnstem Schwung und der Rede des gewöhnlichen Lebens; namentlich gewinnt auch das Komische durch die aparte, mitunter das reine Englisch radbrechende Sprache so mancher drolligen oder ehrenhaften Käuze noch eine besondere Färbung.

Auch das eignet ihn dem Weltalter des Gemüthes an daß er in einer Periode welche die Malerei zur leitenden Kunst gehabt hatte und sich nun zur Musik wandte, durch die Stimmung und malerische Beleuchtung seiner Werke einen Effect erzielte welcher den Alten fremd war. Schon Herder bemerkte daß Shakespeare da Farben und Duft gebe wo die Griechen nur Umrisse zeichnen. Sind diese bei ihm mehr charakteristisch wahr als auf formale Schönheit berechnet, so zieht er wie ein großer Landschaftsmaler die ganze Natur in Mitleidenschaft mit dem Menschen; wir fühlen die Geisterschauer der Novembernacht im Hamlet, wir athmen die stählende Luft des Hochlandes im Macbeth, den Waldesduft in Wie es euch gefällt, der Gewittersturm auf der Heide braust in Lear's ausbrechendem Wahnsinn, die Nachtigall singt vom Granatbaum vor Julia's Fenster. Wie sanft das Mondlicht auf dem Hügel schläft, wenn die Liebe alle Dissonanzen im Kaufmann von Venedig löst! Dagegen wendet sich die Krähe dem Gehölze zu, die Fledermaus beginnt den klösterlichen Flug, der Wolf heult, die Eule schreit am Abend wo Macbeth auf Duncan's Mord sinnt. Handeln da auch seine Charaktere oft aus ihren Stimmungen

heraus, sodaß die verständige Motivirung mitunter fehlt, und kommt es dem Dichter darauf an daß jede Scene zu dramatischer Wirkung gesteigert und eigenthümlich beleuchtet wird, so gilt dann wieder Goethe's treffliches Wort: Alles was bei einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säuselt, was in Momenten ungeheuerer Ereignisse sich in dem Herzen der Menschen verbirgt, wird ausgesprochen; was ein Gemüth ängstlich verschließt und versteckt, wird hier frei und flüssig an den Tag gefördert; wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie.

Shakespeare ist der Sprecher des deutschen Geistes in England; darum konnten wir seinen Wahrheitssinn und seine Kraft der Charakteristik, seinen Schwung der Phantasie mit Dürer, sein sittliches Schönheitsgefühl wie seine schneidende Ironie mit Holbein, sein dramatisches Feuer mit Rubens, seine Beleuchtung mit Rembrandt, seine Genrebilder mit Jan Steen vergleichen; darum hat Deutschland ihn sich angeeignet, seit Lessing ihn ästhetisch zu würdigen begann, Goethe und Schiller sich unter seinem Gestirn bildeten, Schlegel ihn stilgerecht zu übersetzen verstand. Noch heute wetteifern mit ihm geschmackvolle dichterisch begabte Männer wie Gildemeister und Simrock, Bodenstedt und Jordan, Herwegh und Dingelstedt, Heyse und Wilbrandt, Kurz und Hertzberg um Shakespeare ganz bei uns einzubürgern. Ja es ward nöthig mit Rümelin Protest gegen die Herabsetzung unserer eigenen Classiker einzulegen, wenn Shakespeare nicht blos eine weltliche Bibel und der beste Lebensführer sein, sondern die Vorzüge von Schiller und Goethe ohne deren Mängel haben sollte. An dramatischer Energie, an Gewalt der Leidenschaft wie an sprudelndem Humor übertrifft er beide, er individualisirt mehr als Schiller, er ist effectvoller als Goethe, aber er besitzt weder den selbstbewußt philosophischen Sinn des einen noch die allumfassende Bildung des andern; er schafft weder Gestalten mit idealen Zwecken, die ihrem Jahrhundert die Fackel vorantragen, noch ist die ruhig klare Anschaulichkeit und das Ebenmaß der Form ihm eigen, durch welches beide sich in die Mitte zwischen ihn und die Griechen stellen, während sie dem Gehalte nach ein Weltalter des Geistes eröffnen. Treffend sagt M. Meyr: Er wollte der Natur den Spiegel vorhalten, dem Jahrhundert den Abdruck seiner Gestalt zeigen; damit ist ein Streben die Menschheit durch Aufstellung von Idealen zu erhellen und emporzuheben gerade ausge-

schlossen. Unter Shakespeare's Gestalten findet sich keine welche von den Idealen des Menschengeschlechts erfüllt und dafür thätig ist (wie Nathan, Faust, Posa); Charaktere mit Culturabsichten, Menschen welche an der Veredelung, an der geistigen und sittlichen Förderung der Menschheit zu arbeiten sich berufen fühlen, hat er nicht geschaffen. — Shakespeare's Vorzug scheint mir daß er ein Vaterland hat, daß er innerhalb eines großen aufstrebenden Volkslebens steht und von ihm getragen wird; Goethe und Schiller schaffen sich im Hinblick auf die Antike eine Idealwelt in der Noth und Kleinlichkeit der deutschen Verhältnisse ihrer Tage, indem sie die eigene Persönlichkeit zur edelsten Humanität läutern, als deren Priester sie bildender auf ihr Volk wirken als je ein anderer Dichter gethan.

Shakespeare leitete die mittelalterlich phantastische Romantik in den lebenswahren Realismus der Neuzeit hinüber; so ergriff er das wirkliche Leben und machte das Drama zum Spiegel der Weltgeschichte, indem er unmittelbar, nicht mehr symbolisch, in den Charakteren und Begebenheiten die innen waltende Idee offenbarte, die Thatsachen zu Thaten des Geistes machte. Seine Zeitgenossen theilten sich in die volksthümlich romantische und in die realistisch verständige, antik geschulte Richtung. Wir gedenken hier als Fortsetzer von Greene und Marlowe zunächst der Erstern. Manche Werke sind von zweifelhafter Urheberschaft und werden dem Meister selbst zugeschrieben, mit wenig Grund, wie Ulrici genügend dargethan.

Bei Moonday und Chettle sind die Elemente vorhanden die Shakespeare mit seinen Vorgängern theilt, hier effectvolle Action und scharfumrissene Charaktere, dort ein poetischer Duft der Waldesstille um Jagd- und Liebesabenteuer; indeß der organisirende Grundgedanke, der dem Werk die Tiefe, die Allgemeingültigkeit, die formale Harmonie des Mannichfaltigen verleiht, dies geistige Band fehlt, und dafür ist die Lust am Gräßlichen und Unnatürlichen vorhanden. Thomas Heywood übertraf beide durch die ebenmäßigere Abrundung seiner Dramen, allein gerade sein reiches Talent verführte ihn zu oberflächlicher Vielschreiberei nach den Bedürfnissen des Tages, und die bald ergreifenden, bald anmuthigen Einzelzüge verlieren sich in dem breiten Flusse seiner Dichtung. Ihm gefällt besonders die jugendliche Kühnheit des Ritterthums in der Zeit der Kreuzzüge; doch auch in der Innenwelt des Herzens ist er heimisch, und einige Stücke, wie

König und Unterthan, ein Weib durch Liebe getödtet, zeigen wie er unter Shakespeare's Einfluß zwei Handlungen, die er in einem Drama parallel laufen läßt, durch einen gemeinsamen Gedanken innerlich zusammenbindet, ohne daß er sie aber wie jener auch ineinander zu verflechten verstünde. Dort gemahnt uns ein Wettstreit der Großmuth und der Liebe zwischen dem Fürsten und dem Marschall an ähnliche spanische Aufgaben; zugleich prüft Kapitän Bonvile die Treue seiner Braut, und die Bewährung der echten Liebe und Treue in allen Versuchungen ist die Seele des Ganzen; wenn nur die beiden Handlungen ineinander verflochten wären wie im Kaufmann von Venedig oder im Lear! Heywood ist reich an Tönen rührender Empfindung, und nur den höchsten Herzenserschütterungen nicht gewachsen, wenn er darstellt wie eine liebenswürdige Frau in die Netze eines verrätherischen Freundes fällt, und dann von dem Edelmuth und der Milde des Gatten zu so bitterer Reue getrieben wird daß ihr das Herz bricht. Im Gegensatz hierzu fordert Acton daß Susanna sich ihm ergebe, dann wolle er ihr den Bruder freigeben, den er in den Schuldthurm gebracht hat; aber ihre todesmuthige Jungfräulichkeit überwindet seine Leidenschaft, er söhnt sich mit dem Bruder aus und reicht ihr die Hand. Hier contrastirt der Untergang der gefallenen mit dem Glück der sieghaften weiblichen Tugend, allein auch hier geht beides nebeneinander her und es kommt zu keiner Einheit der Stimmung. Aber durchaus anerkennenswerth ist der sittliche Sinn, der diese und andere Dramen Heywood's durchdringt und sie vortheilhaft von den sittenverderblichen Arbeiten anderer unterscheidet.

Thomas Decker prägt seine Charaktere, seine Gedanken trefflich aus, und liebt es eine Fülle von Gestalten, von Begebenheiten so nebeneinander zu stellen und aufeinander folgen zu lassen daß die einen durch die andern beleuchtet werden und in bestimmten Gegensätzen Menschennatur und Menschengeschick zu künstlerischer Darstellung kommen. Indeß auch ihm eignet mehr die wechselreiche glänzende Fülle als die organisirende ideale Einheit. In einem ältern Werke, Fortunatus, hat er noch die mittelalterlich symbolischen Figuren der Tugend und des Lasters beibehalten; der vergnügungssüchtige Leichtsinn wie der mürrische tugendstolze Stoicismus werden gegeneinander gestellt, und ein genialer Narr erscheint als der Gescheitere zwischen ihnen. Wenn ein Mörder seinem Gewissen statt dem Scharfrichter überliefert

wird, so ist das ebenso shakespearisch, als die Art wie in der Schilderung der Liebe sich mit dem Ausdruck echten Gefühls das humoristische Spiel einer aufgeregten Phantasie verwebt, — was Lamb und Ulrici den besten Gemälden des Meisters an die Seite setzen.

Der Homerübersetzer Chapman war ein vortrefflicher Erzähler, aber ihm mangelte die dramatische Spannkraft; aus der volksthümlichen Richtung ging er zu Ben Jonson's Schule hinüber; das Streben nach dem Außerordentlichen und das bombastische Pathos der Jugend vertauschte er mit verständig angelegten Intriguestücken, in denen aber die satirische Tendenz nicht Herr ward über das Gemeine und Schlüpfrige.

Middleton und Rowley arbeiteten häufig zusammen, und ihre Jugendwerke stehen den Shakespeare'schen nicht allzu fern; aber wenn dieser sich läuterte und vertiefte, so verlor sich Middleton in die bloße Copie der Verbrechen und Ausschweifungen, die er häufte als ob die ganze Welt aus Bösewichtern oder Narren bestände, und die Muse nur das Richtschwert oder die Geisel zu schwingen hätte. Auch Rowley ging gleich seinem Genossen in die planere dramatische Darstellungsweise der antikisirenden Schule über, und Genrebilder des gewöhnlichen Lebens gelangen ihm ohne daß er einen ordnenden Grundgedanken und eine Intrigue im Ganzen durchführen könnte.

Einige Dramen mögen uns noch beweisen wie nahe die Kunst dem Leben stand, wie rasch die Bühne sich dessen bemächtigte was gerade die Gemüther beschäftigte. So der Mord Ardens von Faversham, so das Trauerspiel von Yorkshire; das erstere Werk von Tieck wol mit Unrecht Shakespeare zugeschrieben, das andere mit mehr Fug unter seinem Namen gedruckt: der Criminalfall eines Mannes den die Leidenschaft des Spiels zu Grunde richtet, sodaß er die Kinder ermordet und an seine Frau Hand anlegt, aber durch ihre Liebe überwunden und zur Besserung gebracht wird, und endlich besser stirbt als er gelebt hatte. Als in Lancashire zwölf Hexen verbrannt wurden, brachte Heywood sofort diesen Proceß auf die Bühne; aber freilich stimmt mit der komischen Behandlung, die er anfänglich dem tollen Spuk und Spectakel zu Theil werden läßt, es schlecht, wenn die armen Weiber nicht lächerlich gemacht, sondern zum Scheiterhaufen geführt werden ohne daß der Dichter diesen juristischen Greuel brandmarkte. Die Hexe von Edmonton schrieben Decker, Ford und Rowley

zusammen, und fügten in eine andere Handlung die Geschichte einer Bäuerin hinein die durch die beständigen Mishandlungen und Schmähungen sie sei eine Hexe, so verbittert wird daß sie wünscht eine zu sein um sich zu rächen; nun erscheint der Teufel in Gestalt eines sprechenden schwarzen Hundes; doch der gute Gedanke daß der Wahn der Menschen die Uebel erzeugt die er verfolgt, wird dann wieder durch die Concessionen an den Aberglauben der Menge getrübt. Auch Wallenstein ward einige Jahre nach seinem Tode in England auf die Bühne gebracht, ähnlich wie Lope den Demetrius noch bei dessen Lebzeiten in Spanien dramatisirte. In Spanien hatten wir mehr Talente die um den Preis rangen, in England concentrirt sich viel entschiedener die Kraft der Nation in dem Einen Genius, dessen persönliche Größe, wie sie die Zeitgenossen überragt, so auch seinen Werken den überlegenen Reichthum an Geist und Witz oder die überwältigende Glut der Leidenschaft, und vor allem die Harmonie der eigenen geläuterten Seele verleiht.

β) Ben Jonson und seine Schule.

Auch in England wie in Spanien gewann vom Hofe und von dem hohen Adel aus das Schaugepränge, das Decorations- und Maschinenwesen eine besondere Berücksichtigung und damit seine Ausbildung für das Theater. Es geschah dies durch die sogenannten Masken. Hier wirkte die vornehme Welt selber mit, und unterschied die Gegenmaske, die von Dienern oder Schauspielern aufgeführt wurde, auch äußerlich durch einen Scenewechsel von den personificirten Tugenden, den Göttern oder Genien, welche in prächtiger Halle auftraten, während ihnen gegenüber Satyrn im Wald oder Rüpel in der Gesindestube sich herumtrieben. Da griff nun Ben Jonson ein. 1574 in Westminster geboren verließ er in jungen Jahren das Maurerhandwerk und ging in den niederländischen Krieg als gemeiner Soldat, studirte aber darauf in Cambridge, und kam 1598 nach London um als Schauspieler und Dichter sein Glück zu suchen. Sogleich sein erstes Werk, Jedermann in seinem Humor, fand den Beifall der Königin, und um seine Richtung von dem Volksschauspiel noch bestimmter zu unterscheiden und ihnen einen neuen Reiz zu geben wurden sie eine Zeit lang von den Chorknaben der Hofkapelle aufgeführt. 1619 ward er vom König Jakob zum officiellen

Hofdichter, poeta laureatus, ernannt. Er starb 1637. O rare Ben Jonson ist die Inschrift seines Grabsteins in der Westminsterabtei. Für die Maskenspiele nun, die man besonders bei Vermählungsfeiern liebte, verband sich Jonson mit dem Architekten Inigo Jones, welcher in Italien nicht blos die Bauwerke der Renaissance studirt hatte und den Stil Palladio's nach England brachte, sondern auch die balletartige musikbegleitete Aufführung von Festspielen kennen gelernt und sie in London einführte. Er entwarf die Decorationen und Costüme, Jonson schrieb ihm den Text, Ferrabesco und später die Brüder Lawes besorgten die Musik, welche das Stück eröffnet, Tänze und eingelegte Gesänge begleitet. Der Techniker nahm so sehr den Löwenantheil des Honorars und Ruhmes in Anspruch, daß Jonson, der sich zu sehr als Dichter fühlte, mit ihm brach, in einem Lustspiel ihn auf die Bühne brachte, und die Textdichtung der Masken an Davenant abtrat. Er selbst ward das Haupt einer neuen Richtung im englischen Drama.

Phantasie und Leben war das Erbtheil der Volksbühne; Shakespeare fügte Geist und Kunst hinzu; Ben Jonson wird von Ulrici treffend als jene eine in die Zukunft hineinragende Seite desselben bezeichnet, die er auf eminente Weise repräsentirt. Er ist der Mann der Beobachtung, des berechnenden Verstandes, statt jener „Feuermuse, die hinan zum hellsten Himmel der Erfindung steigt", ist ihm ein kritischer Scharfsinn eigen, der auf dem Boden der alltäglichen Wirklichkeit stehen bleibt und sich gegen alles Schwärmerische, alle phantastischen abergläubischen Reste der mittelalterlichen Bildung mit dem Eifer der Aufklärung kehrt, der sich überall an das Praktische und Greifbare hält. Die Forderung der Einfachheit, der Klarheit, des Maßes stellt er auf, und ohne zu erkennen wie sehr Shakespeare gerade innerhalb des Nationalgeschmacks ihr nachgestrebt und dadurch die zeitgemäße Form für das Drama gefunden hatte, wandte er sich mit seinem gelehrten Wissen zur Antike, wo denn die Komödie bei Plautus und Terenz als Sittenbild und durch ihre deutlich motivirte Handlung, durch ihren an der Hand des Aristoteles nachweisbaren regelrechten Bau ihm besonders zusagte. Aber er war kein Nachahmer, sondern nach ihrem Vorbild erfaßte er das eigene damalige Leben, und übertraf sie an Detailreichthum, an Schärfe der Zeichnung und Reflexion, ohne ihre Rundung und Harmlosigkeit zu erreichen. Er wird für England der Begründer des

realistischen Sitten- und Charakterschauspiels, und steht so in der Mitte zwischen Machiavelli und Moliere, doch ohne ihrem Genie gleichzukommen. Seine Sittenschilderung ist indeß so treffend und lebendig daß Mezieres aus seinen Lustspielen die Moden und Gewohnheiten verschiedener londoner Kreise gerade in den Jahren wo sie auf die Bühne kamen mit Leichtigkeit nachzeichnete; und er wird warm, wenn er die Thorheiten und Verkehrtheiten, wenn er Aberglauben, Scheinheiligkeit, Gemeinheit und Liederlichkeit in ihrer Verwerflichkeit darstellt. Er sagt es selbst daß er vor jeder Entweihung der Bühne zittere, und einen Ekel vor den schmuzigen Zoten empfinde die man dort hören müsse; wenn auch er das Laster und die Unvernunft darstellt, so geschieht es um sie an den Pranger zu stellen und zu geiseln. Er führte die Satire in das Lustspiel ein, und ward mitunter so bitter und persönlich, daß ihm einmal infolge gerichtlicher Klage die Ohren abgeschnitten werden sollten, daß Decker auf die Angriffe Jonson's im Poetaster durch einen Satiromastix (Satirengeisel) antwortete. Unter die Horaz und Vergil hatte er nämlich in einem Stücke, das sich um Ovid's Liebschaft am Kaiserhof dreht, einen literarischen Plagiator eingeschoben, den man auf Decker bezog; und dieser erwiderte daß Jonson die Unschuld und Keuschheit der dramatischen Muse geschändet und sie zu rücksichtslosen Ausfällen gegen Freund und Feind misbraucht habe. Leider besitzt Jonson zu wenig von jener echten Komik, die das Falsche und Schlechte an seinen eigenen Widersprüchen zu Grunde gehen läßt, das Lächerliche aus der Sache selbst entbindet und uns in der Selbstauflösung der verkehrten Welt erheitert; er übt mehr eine juristische als eine poetische Gerechtigkeit, und läßt die Thorheit und das Laster von andern mit der Lauge des Witzes und Spottes begießen. So findet zwar das Schlechte seine Strafe, aber es wird uns nicht recht wohl dabei.

Auch die Charakterzeichnung Ben Jonson's ist nicht die des Genius, der stets den ganzen Menschen vor uns hinstellt und ihn nun in besonderer Lage oder Leidenschaft wirken läßt, sondern die Weise des Talents, das aus seiner Erfahrung die Züge zusammensetzt und mit verständiger Beobachtung die einzelnen Seiten unserer Natur, die besondern Gewohnheiten und Eigenschaften bestimmter Klassen der Gesellschaft auffaßt und seine Gestalten zu Trägern derselben macht. Im Sinne der Humoralpathologie nimmt er an daß die Zustände des gesunden und kranken Menschen wie die

Temperamente von dem Vorwiegen einer der Flüssigkeiten des Körpers, des Blutes oder der Galle, der Lymphe oder des Wassers, bedingt seien, und sagt demnach:

> Wenn eine ganz besondre Eigenschaft
> So Einen einnimmt daß sie sämmtliche
> Affecte, Geister, Kräfte die er hat
> Zusammenströmend Einen Weg macht gehn,
> So wird das billig wol Humor geheißen.

Darnach schildert er jeden in seiner Laune als den Stellvertreter einer Sinnesart, eines bestimmten Schlages von Menschen, als pedantischen Gelehrten, renommistischen Soldaten oder Modenarren, als Phantasten oder Geizigen, Abergläubigen oder heuchlerischen Betrüger. Er setzt solche Figuren in Handlung, und manchmal gelingt es ihm diese gut zu componiren, sodaß die verschiedenen Fäden ineinander greifen und eine Spannung und Lösung uns befriedigt, oft aber laufen auch die einzelnen Gruppen und Begebenheiten nebeneinander her, und werden nur lose zusammengehalten, sind aber dann stets verständig disponirt und zeigen das Verhalten verschiedener Menschensorten zu einer und derselben Sache. Lange lehrhafte oder moralisirende Reden sollen gar oft die tragische oder komische Kraft der schleppenden Action ersetzen.

Ben Jonson hat gleich im Prolog zu seinem ersten Werke seine Stellung selbst bezeichnet:

> Oft zeugt die Armuth Dichter; manchen schuf sie,
> Dem nicht Natur noch Kunst hernach Beruf lieh;
> Doch unsrer hat die Bühne nie verwöhnt,
> Aus Noth dem Ungeschmack des Tags gefröhnt,
> Oder um solchen Preis nach Gunst getrachtet
> Um den er selber sich mit Recht verachtet.
> Er ließ niemals ein Kind in Windeln eben
> Zum Mann erwachsen und bis sechzig leben
> Im selben Bart und Kleid; drei rostige Schwerter
> Und ein halb Dutzend ellenlange Wörter
> Abthun York's und Lancaster's ewigen Jammer,
> Noch Wunden heilen in der Anziehkammer.
> Da ist kein Chor euch übers Meer zu raffen,
> Kein niederknarrender Thron ergötzt die Laffen;
> Kein sprühender Schwärmer jagt in Furcht die Schönen
> Noch hört ihr mit geschob'ner Kugeln Dröhnen
> Den Donner äffen; keine Trommel rollt
> Und sagt euch daß ihr Sturm erwarten sollt.

Wir bringen That und Wort wie sie sich zeigen
Und Charaktere die dem Lustspiel eigen,
Wenn's unsre Zeit darstellen will in Bildern,
Und nicht Verbrechen, sondern Thorheit schildern,
Es sei denn daß wir selbst sie dazu steigern,
Wenn wir erkanntem Fehl die Bess'rung weigern.
Heut sollt ihr leicht erkannte Schwächen sehn,
Und sie durch Lachen harmlos eingestehn,
Wie sie's verdient. Klatscht ihr doch sonst so willig
Meerwundern, seid denn heut für Menschen billig!

Im Alchymisten trifft der Spott nicht so sehr diesen als die Thoren die sich betrügen lassen und zu Gauklern herandrängen. Der Herr ist verreist und der Hausmeister verbindet sich mit einem Schlaukopf, der allerhand magische Künste zu verstehen vorgibt, und so kommen dann der Reihe nach der angehende Kaufmann der schnell reich werden will, der Spieler, der Schwelger, der Pastor Trübsal Heiligung sammt seinem Küster, und der Krautjunker mit seiner Schwester Fügsam in das Haus, um sich wahrsagen zu lassen oder den Stein der Weisen zu erlangen, bis der Herr heimkehrt, der Gauner aber bereits mit dem Gelde der Geprellten durchgegangen ist; das Ganze schließt damit daß der Diener die Dame Fügsam dem Hausbesitzer zuführt und der sie heirathet. Der dumme Teufel macht die Projectenmacherei lächerlich. Die Komödie Volpone geiselt die Erbschleicherei: Schurken fallen in die Stricke ihrer eigenen Schlechtigkeit, Gimpel leiden für ihre Dummheit; allein wenn ein Ehemann dem Geizhals, der sich schwach und krank stellt um die Erbschleicher auszunützen, die eigene Gattin anbietet und dieser einen Angriff auf ihre Ehre macht, so wird dadurch die Sache criminell, und das Lustspiel unlustig. Die Tragödien Catilina und Seian schildern Verbrecher und ihre Bestrafung, ohne daß die Schlechtigkeit jener auf eine unsere Theilnahme erregende Weise motivirt oder die Entartung einer ursprünglich groß angelegten Natur geschildert würde; dafür sind Stellen aus Sallust, Tacitus, Sueton, Cicero glücklich eingelegt, das antike Costüm und einzelne Bilder aus der römischen Geschichte wohl gelungen. Chorgesänge mit allgemeinen Betrachtungen, Rathschlägen, Wünschen sind in die Zwischenacte eingeschoben.

Beaumont und Fletcher, die solange jener lebte zusammen arbeiteten, übertrafen Ben Jonson, dessen Richtung sie sich anschlossen, an leichter Erfindungskraft und Lebendigkeit; sie gehörten

den höhern Ständen an und brachten deren feinere Bildung auf die Bühne. Aber vom Tragischen haben sie keinen edlern Begriff als daß die Nichtswürdigkeit und das Verbrechen, Unzucht, Verrath und Gewaltthat endlich doch ihre Strafe finden; und im Komischen werden sie den prosaischen Ernst nicht los, der den Witz zum Sittenrichter und Moralprediger macht. Ihre Charaktere bleiben auf dem Boden des gewöhnlichen Lebens, sind aber nicht so einseitig und typisch wie bei Jonson, sondern vollere Menschen, wenn auch die Studirwuth des Gelehrten oder die Geckenhaftigkeit des Höflings oft zur Caricatur übertrieben wird. Die Sprache ist dabei vortrefflich, in der Conversation ebenso gewandt und anmuthig als im Pathos der Leidenschaft schwungreich und ergreifend, stets geschmackvoll. Auch wissen beide Dichter eine Composition gut abzurunden; sie vereinfachen die Stoffesfülle der Volksbühne zur Einheit der Handlung, verflechten sämmtliche Personen in eine gemeinsame Intrigue oder verbinden sie für und gegen einen bestimmten Zweck, und wenn sie in der Schürzung und Lösung des Knotens und namentlich in der durch Entwirrungsversuche gesteigerten Verwickelung und dem wohlmotivirten und doch überraschenden Schluß die besten spanischen Dramen nicht erreichen, so bekunden sie doch in England einen Fortschritt, freilich nicht über Shakespeare's Meisterwerke, aber über das bisherige Mittelgut. Irgendeine Maxime, auf die sie das Stück gebaut, geben sie dann gern am Schluß dem Zuschauer als die Moral der Fabel mit auf den Weg. So schließt der Richter in Fletcher's spanischem Pfarrer:

Ihr, noch nicht vermählte Herrn,
Wenn ihr dereinst zum Ehestand euch bequemt,
So warn' euch Bartholus vor Eifersucht
Und Geiz, wie Don Enrique vor Verrath
Und Liebesthorheit. Wählt den Mittelweg,
Denn glaubt: nie wird ein Mann ans Ziel gelangen,
Gibt er des Weibes Willkür sich gefangen.

Alexander Büchner hat mit Recht die glänzende Bühnentechnik beider Dichter gepriesen. „Selten treten Hauptpersonen von vornherein auf, sondern geringere Personen kommen zuerst und bereiten auf das Erscheinen jener vor; von den erstern erfährt man um was es sich handelt, die letztern treten auf um zu handeln; mit dem Schluß des ersten Actes liegt die dramatische Verwickelung fertig und klar vor uns und wir können unserer

Vermuthung über die wünschenswerthe Lösung und die möglichen Zwischenfälle Raum geben. Allein nun tritt ein Haschen nach Effect, nach Wirkungen ohne Ursache hervor; pikante Situationen bestechen, abenteuerliche Zwischenfälle überraschen uns; wir werden von diesen so geblendet daß wir uns auch das Unwahrscheinliche gefallen lassen, die gewinnendste Sprache reißt uns bis ans Ende unaufhaltsam fort; — aber dort angelangt stehen wir athemlos, geben zu daß wir uns gut unterhalten haben, doch der tiefe ethische Eindruck, den uns Shakespeare's Dramen machen, fehlt, die glänzende Schale ist ohne tüchtigen Kern gewesen." Das zeigt wie ihre Stücke ebenso gut als Neuigkeiten des Tages mit Shakespeare wie Kotzebue mit Schiller in den Wettkampf treten konnten; es ist wie mit den gewöhnlichen Romanen, sie spannen und überraschen das erste mal, man ist aber dann auch fertig mit ihnen; dagegen wo die Idee das Ganze beseelt und die Handlung aus der Innerlichkeit der Charaktere psychologisch fein und wahr abgeleitet wird, da folgen wir mit stets wiederholter und gesteigerter Freude je vertrauter wir mit der Sache sind. — Ich übergehe die Trauerspiele voll Wollust und Grausamkeit, die uns an die italienische Greueltragödie erinnern, um an einem der berühmtesten Werke von Beaumont und Fletcher, der Jungferntragödie, ein Beispiel ihrer Darstellungsweise zu geben. Der König von Rhodos hat die Verlobung von Amintor mit Aspatia aufgehoben und die Hochzeit desselben mit Evadne, der Schwester des Kriegshelden Melantius angeordnet. Amintor fügt sich als treugehorsamer Vasall, wiewol mit innerm Widerstreben. Im zweiten Act erfährt er von seiner Neuvermählten daß sie keine Gemeinschaft mit ihm haben werde; die Ehe solle nur ihr Liebesverhältniß mit dem König maskiren, dem sie Ehrgeiz und Herrschsucht in die Arme geführt. Nun steht Amintor in dem innern Conflict des Zornes gegen den welcher ihn in diesen Abgrund der moralischen Verächtlichkeit gestürzt hat, und zwischen der schuldigen Lehnspflicht und dem Schwur der Treue die ihn an denselben, an seinen Fürsten binden. Der Gedanke drückt ihn nieder daß er seine Geliebte einer Buhlerin geopfert, die auf dem Grab seiner Mannesehre nur der Schande fröhnen will. Hier ist das Vorbild des nicht zu verkennenden spanischen Motivs doch eigenthümlich verwerthet; der Seelenkampf ist viel heftiger, ein Vorspiel der herzbrechenden Situationen bei Corneille. Amintor zieht seinen Freund Melantius ins Geheimniß, und dieser ist nicht der Mann der Unterthänig-

keit, welche Lebensglück und Ehre den fürstlichen Gelüsten opfert. Sein Mahnwort bringt die Schwester zur Selbsterkenntniß; er fordert sie auf mit dem Blute des Königs sich von ihrer Schande rein zu waschen. Reuevoll erklärt sie sich ihrem Gatten, schleicht sich dann in einer Sturmnacht zum schlafenden König, fesselt, weckt und ersticht ihn. Aspatia, die verlassene Jungfrau, findet indeß nicht Trost und Ruhe; um von der Hand des Geliebten zu sterben legt sie Männerkleider an und fordert ihn zum Kampf. Schon ist sie verwundet als Evadne mit der Kunde vom Tode des Königs kommt; aber von ihrem Gatten verschmäht stößt sie sich den Dolch, der jenen getroffen, nun selbst ins Herz. Sterbend gibt Aspatia sich zu erkennen, da stürzt sich Amintor in sein Schwert. Der Bruder des Königs, durch Melantius gekrönt, ermahnt sich selbst zur Tugend.

Neben den sittenschildernden Lustspielen (Witz ohne Geld, Weiberhasser u. s. w.) nennen wir den Ritter mit der glühenden Keule, eine Literaturkomödie, die gleichzeitig mit dem Don Quixote von Cervantes ein ähnliches Thema behandelt, und in der Art wie einige Zuschauer in das Stück hineinreden wol das Muster für Tieck war. Kaum hat der Prolog begonnen, so gefällt einem Gewürzkrämer und seiner Frau der Titel (der Londoner Kaufmann) schlecht; sie verlangen etwas in höherm Stil und steigen auf das Proscenium, gefolgt von ihrem Lehrjungen, der eine einzuschiebende Ritterrolle spielen will. Der Roman Palmerin von England hat ihn begeistert, er wählt sich einen Mörserstößel zum Wappen, einen Kameraden zum Knappen, und führt durch das bürgerliche Schauspiel hindurch allerhand Streiche aus zu Ehren einer Schustertochter, der Susanne mit dem schwarzen Daumen; ein Barbier dünkt ihnen ein Riese der in seiner Höhle die gefangenen Ritter schindet, die Kneipe ein Schloß, wo sie statt Geldes mit Dank zahlen; der Knappe erscheint einem Kaufmann, der ihm die Hand der Tochter weigert, als bluttriefendes Gespenst, und Anspielungen auf die Volksschauspiele sind reichlich eingestreut. — Das beste Lustspiel von Fletcher allein ist Stille Wasser sind tief. Es spielt in Spanien und hat spanische Anklänge. Es verspottet zunächst das Glücksritterthum nach Geld und reichen Weibern: ein Herr und eine Dame halten sich gegenseitig für eine glänzende Partie, und nachdem sie geheirathet, ist sie nur eine Zofe, und die Edelsteine die er, ein armer Schlucker, ihr schenkte sind falsch; beide sind das Opfer ihres Schwindels

und haben einander nichts vorzuwerfen. Daneben wird noch anmuthiger ausgeführt wie ein reiches Mädchen einen unbedeutenden Mann sucht um ihn zu beherrschen und als Frau nach eigenem Gefallen leben zu können. Aber der anscheinend einfältige Liebhaber entwickelt sich in der Ehe als Mann von Geist und Kraft, der die Gattin in allerhand ergötzlichen Scenen zu einer guten Hausfrau erzieht.

Die Tragikomödie ward jetzt in England was wir als bürgerliches Rührstück bezeichnen; aus allerhand häuslichen Nöthen und Bedrängnissen entwickelt sich ein glücklicher Ausgang für die verschwenderischen Söhne und die betrogenen Töchter. „Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch."

Einige Dichter erwuchsen unter dem doppelten Einflusse Shakespeare's und Ben Jonson's, und ohne sich zu jenem zu erheben kommen sie diesem durch Kunstverstand und Bildung gleich und fördern manches Interessante zu Tage. So Massinger, der das Tragische in einer Leidenschaft suchte die durch ihre Maßlosigkeit vernichtend wirkt, den aber das Streben nach dem Großen und Außerordentlichen ins Forcirte und Abnorme trieb, während der Plan des Dramas regelmäßig, die Sprache voll Adels und rhetorischen Schwunges ist. Von Anfang an faßt er das Ziel ins Auge und gemessenen Schrittes erreicht er's, wodurch er die Einheit des Ganzen erlangt. Gegen das Ende hin weiß er durch Entdeckungen, Enthüllungen auf eine unerwartete Weise die Spannung zu lösen. Dies ist wirksam und dramatisch, wenn wir ein Geheimniß im Hintergrunde ahnen, es ist unstatthaft, wenn uns erst der fünfte Act über die Motive des anfänglichen Handelns aufklärt. Baudissin wollte den Dichter mit Schiller vergleichen; viel treffender verweist A. Büchner auf Hebbel. Da uns „im unnatürlichen Kampf" die an Wahnsinn grenzende Verliebtheit des Vaters in die eigene Tochter abstößt, betrachten wir seine Tragödie: Der Herzog von Mailand. Das Motiv von Herodes und Mariamne ist hier nach Italien übertragen. Ludovico Sforza, um Mailand nach der Schlacht von Pavia vor Verwüstung zu retten, beschließt hochherzig sich selbst aufzuopfern und dem Kaiser zur Sühne zu bieten, was ihn um so höher ehrt als er seine Gattin leidenschaftlich liebt. Dies tritt in dem Uebermaß hervor daß ihm der Gedanke sie könne eines andern werden ganz unerträglich ist, und er einen Verwandten, Francisco, beauftragt, im Fall er nicht aus dem Lager des Kaisers

heimkehre die schöne Marcelia zu ermorden. Allein Francisco entbrennt, dadurch veranlaßt, selbst für Marcelia, und als sie ihn entrüstet zurückweist, sagt er ihr den Auftrag der ihm geworden. Des Herzogs ritterlicher Sinn gewinnt indeß nicht blos die Verzeihung, sondern die Gunst des Kaisers, und freudig kehrt er heim. Aber Marcelia kommt ihm kalt entgegen; der Wonnezauber auf ihren Lippen ist vernichtet, durch ihn selbst. Des Herzogs Mutter und Schwester flüstern ihm von einem Verkehr Marcelia's mit Francisco, und dieser, dessen zurückgewiesene Liebe in Neid und Grimm verkehrt ist, schürt absichtlich die Eifersucht. Marcelia wird durch den Verdacht ihres Gemahls empört; sie muß ihn hassen, wenn er an der Liebe zweifeln kann. Francisco erlügt einen Antrag den sie ihm gemacht habe, und entflieht. Der Herzog tritt vor sie hin und will sie damit zum Geständniß bringen daß er sagt ihr Buhle sei ergriffen und hingerichtet. Trotzig sagt sie: Einen Mann erschlugst du den ich liebte! Er sticht sie nieder; sterbend betheuert sie ihre Treue und Reinheit. Er versinkt in Gemüthszerrüttung. Als fremder Arzt kommt Francisco verkleidet zurück; mit ihm seine Schwester in Männertracht; der Herzog hat sie einst geliebt und um Marcelia's willen verlassen. Sie versprechen die Todte wieder zu beleben und schminken die Leiche mit einem Gift, das dem Herzog, der sie küßt, den Tod bringt. Francisco wird erkannt und überliefert sich dem Richter mit der Erklärung daß seine Schwester gerächt sei; — von diesem Grunde seines Hassens und Handelns war freilich früher nie die Rede; auch ist es unnatürlich daß eine liebende Frau, durch den Verdacht der Eifersucht gekränkt, aus Rachegefühl diesen bestärken soll. — Das Lustspiel „Neue Weise alte Schulden zu bezahlen" hat einen glücklichen Einfall ungenügend ausgeführt. Der junge Franz Wohlgeboren, ein gutmüthiger Verschwender, wird von hartherzigen Verwandten und Gaunern ausgesogen; er bittet eine reiche Dame, Witwe eines Freundes, ihm einige Tage gesellige Aufmerksamkeit zu erweisen; das stellt seinen Credit her, macht seine Dränger zu Schmeichlern. In Bürgersfrau und Dame wird eine Kaufmannsfrau und ihre Tochter, die es den Vornehmen in Putz und Manieren gleichthun und die Männer beherrschen wollen, auf eine wenig erheiternde Weise gedemüthigt und bekehrt; Moliere hat einen ähnlichen Gedanken viel vorzüglicher entwickelt. Am Ende ist die Moral ebenso trocken als flach:

Nun haltet Wort
In der gelobten Aendrung, und belehrt
Die Damen unsrer Hauptstadt, die der Reichthum
Stolz macht, in ihrer eignen Bahn zu kreisen
Und willig zu bekennen daß in Sitten,
Manier und Tracht trotz Aufwand und Geschmeide
Ein weiter Abstand Hof und City scheide.

John Webster besaß ein großes Talent für das Schauerliche, dämonisch Verbrecherische. In der Vittoria Accorombona hat er jenen gott- und weltverachtenden selbstsüchtigen Sinn, der nur der eigenen Lust folgt und im Kraft- und Machtbewußtsein den Gefahren trotzt, obwol er den Keim des Verderbens in sich trägt, mit scharfen sprechenden Zügen gezeichnet. Doch läßt die Composition viel zu wünschen übrig. In der Herzogin von Amalfi müßte ihre heimliche Ehe mit dem Haushofmeister durch eine starke Leidenschaft motivirt sein. Wenn ihr hartherziger Bruder, Versöhnung heuchelnd, ihr die kalte Hand eines Todten reicht, die Narren des Irrenhauses neben ihr einquartiert, ja in ihr Gemach schickt, und dann selbst in Wahnsinn verfällt, wenn der andere Bruder, ein Cardinal, der heimlich gegen die Schwester arbeitet, von seiner frechen Buhlerin überlistet, diese ermordet, aber in seiner eigenen Schlinge gefangen wird, so sind dies Scenen erschütterndster Art, die nur deshalb nicht das Höchste erreichen, weil ihnen jene tiefe Begründung in einer sittlichen Idee und in dem aus ihr entfalteten künstlerischen Organismus fehlt.

John Ford stellt sich psychologische Probleme, wodurch er unsern Antheil an der Handlung steigert. Er zeichnet die Charaktere lebendig, sucht aber auch das Tragische häufig in jenen Verirrungen der Leidenschaft die schon Aristophanes an Euripides rügte. Mit diesem letztern möchten wir ihn auch in der Sprache vergleichen, welche hier das Rührende, dort das Anmuthige klar ausprägt, und in ebenmäßiger Haltung eines schönen idealistischen Stils dahinfließt, ja bei einem griechischen Stoffe (im gebrochenen Herzen) eine durch die Antike gewonnene edle Bildung mehr als irgend ein anderes zeitgenössisches Werk in England bekundet. Sein Warbeck ist eins der besten historischen Schauspiele nach Shakespeare, durchaus würdig gehalten. 'T is Pity She's a Whore ist der Titel seines berühmtesten Werkes. Die sinnliche Glut zweier Geschwister für einander, die Erkenntniß ihrer Schuld und

ihr tragischer Untergang ist in ein Drama verflochten, welches das Effectvolle in mehreren Scenen meisterhaft hervorarbeitet, im Ganzen aber doch auch die einbrechende Geschmacksverwilderung bezeugt. Reiner ist Das gebrochene Herz. Das tödtliche Leiden einer wider ihren Willen vermählten geist- und gemüthvollen Frau, ein hochfliegender heldenhafter Jüngling, dem sie, die Geliebte, ihr Bruder entzogen hat und der sich rächt, während er das Herz der spartanischen Königstochter gewonnen hat, diese selbst, die ihn dem König von Argos vorzieht, bauen in wohlgegliederter Wechselwirkung das Drama bis zum fünften Act empor. Die spartanische Heroenart auch furchtbaren Schmerz zu überwinden wird nun in Kalantha veranschaulicht, die einen Tanzreigen führt und dabei Schlag auf Schlag erfährt daß ihr Vater, der König, ihre Freundin Penthea gestorben, ihr Geliebter ermordet sei, ohne eine Miene zu verziehen, ohne durch einen Seufzer die Festlust zu stören, bis sie dann als Königin ihre Angelegenheiten ordnet und an gebrochenem Herzen stirbt. Aber warum dies Verhängniß über sie kommt ist ebenso wenig motivirt als das unnatürliche Forttanzen bei solchen Trauerkunden, das nur dann einen Sinn hätte, wenn solche Selbstbeherrschung irgend einen sittlichen Zweck erzielte.

Während so selbst die besseren Dichter in ihren besten Werken das Absonderliche, Uebertriebene, Anstößige nicht mieden, in den schlechteren Bühnenstücken aber abscheuliche Grausamkeiten neben Blutschande aller Art die Wurzel bildeten, und andererseits in den Komödien nicht blos die gesprochene Zote den Witz ersetzte, sondern die unanständigsten Situationen dargestellt wurden, so kann man es den Puritanern nicht verargen, daß sie gegen diese Verwilderung eiferten und die Theater als Schulen der Verführung und Unzucht, als Kapellen des Teufels angriffen. Bisher hatten Knaben und Jünglinge die Frauenrollen gespielt; als 1629 eine französische Truppe Schauspielerinnen mit nach London brachte, erhob sich ein Sturm der Entrüstung. Prynne schrieb seinen Histriomastix, Schauspielgeisel. Da er auch den Hof und die Königin nicht geschont, mußte er mit abgeschnittenen Ohren am Pranger stehen. Aber als nun die Puritaner zur Herrschaft kamen, untersagte das lange Parlament 1642 alle dramatischen Vorstellungen, und als sie doch wieder hier und da aufgenommen wurden, bezeichnete 1648 eine verschärfte Verordnung die Schauspieler als Schurken und Landstreicher, und drohte ihnen mit dem

Staupbesen, den Zuschauern mit Geldstrafen. Auch hatte die Nation damals etwas anderes zu thun als Komödie zu spielen; sie hatte einen neuen großen Act im Befreiungsdrama der Menschheit durchzuführen, die beste Kraft des Geistes und Willens in der Geschichte selbst einzusetzen, Thaten für künftige Dichter zu vollbringen.

Die italienische Oper und ihr Einfluß auf Deutschland und England.

Gleichzeitig mit der Blüte des poetischen Dramas in Spanien und England begann das musikalische in Italien. Wol hatte man längst Chöre und figurirte Darstellungen der biblischen Geschichte in den Misterien, wol hatte man längst in Italien vielstimmige Gesänge in den Schäferspielen, und schon im 14. Jahrhundert tauchten an italienischen Fürstenhöfen Maskenspiele mit Musikbegleitung auf, welche letztere indeß mehr die Zwischenacte füllte als in die Handlung selbst eingriff. Die Macht der Polyphonie war so groß daß man auch was der Einzelne zu sagen hatte vielstimmig setzte. Da entfalteten Venus und Amor ein stummes Spiel, während die Strophen, die ihnen der Dichter in den Mund legte, von acht oder fünf Stimmen auf der Bühne gesungen und hinter der Scene von Instrumenten begleitet wurden. Gewöhnlich nannten sonst die Italiener den Orpheus Polizian's die erste Oper. Das Idyllische, das Liebesglück des Sängers und seiner Gattin, erinnerte an das Pastorale, das Heroische erschien durch seinen Gang in die Unterwelt, das Lyrische in einer schwungvoll lebendigen Dithyrambe der Bakchantinnen, die ihn zerrissen, weil er nach dem Verlust Eurydice's der Frauenliebe abgeschworen. Allein all das war vielstimmig behandelt, und es war schon eine bedeutsame Neuerung als man später Madrigale von Einem Sänger vortragen und die andern Stimmen durch Instrumentalbegleitung vertreten ließ. Erst hundert Jahre später ward in Florenz die Oper geboren. Wie humanistische Kreise in Deutschland durch die Composition horazischer Oden zu einfacher Rhythmik und engem Anschluß an die Worte kamen, so hatte auch Caccini

in Italien die sprachlich accentuirte musikalische Darstellungsweise für das Erste erklärt. Wie man in der Kirche die Ueberladung mit contrapunktlichen Künsteleien abstellte und zu größerer Einfachheit zurückkehrte, so und mehr noch geschah es in der weltlichen Musik unter dem Einfluß des wiedererweckten Alterthums. Auf diese Art erhalten wir nun um das Jahr 1600 auch die Renaissance in der Musik. Man las die Wunder die sie bei den Griechen im engen Anschluß an die Dichtkunst gewirkt, wenn sie den Rhythmus melodisch gestaltete, wenn sie die Worte vernehmen ließ und ihren Empfindungsgehalt declamatorisch betonte, und verlangte statt der den Text verhüllenden Stimmenverwebung nach ähnlicher Belebung desselben. Das Haus von Giovanni Bardi Grafen von Vernio war damals in Florenz ein Sammelpunkt gelehrter und talentvoller Männer, die mit Dichtern und Sängern darüber verhandelten wie das antike Drama auch in seiner musikalischen Darstellungsweise wiederhergestellt werden könne. Galilei, der Vater des Naturforschers, schrieb über die Unterschiede der alten und neuen Tonkunst und componirte selbst Stellen aus Dante, aus Jesaias für einstimmigen Gesang mit Violabegleitung, indem er sich bestrebte den Sinn der Worte und den Rhythmus der Sprache hervorzuheben. Die Sänger Caccini und Cavalieri gingen auf diese Bahn ein, aber sie vermochten noch nicht recht die herkömmliche Madrigalform los zu werden. Wollte man zu einem Musikdrama gelangen, so galt es nicht blos lyrische Empfindungsergüsse der Einzelnen oder des Chors melodisch zu gestalten, sondern auch für den Dialog eine Tonform zu finden, und dies geschah nun durch den Recitativstil, der in der Mitte zwischen der gesprochenen Declamation und der in sich gerundeten gesungenen Melodie schwebt, und dem Rhythmus der Verse wie der Bewegung der Seele folgen kann, indem er sinnschwere Worte mit gesteigertem Gefühlsaccente betont. Der Dichter Rinuccini entwarf den dramatischen Text einer Daphne, einer Eurydice, und Peri setzt ihn beidemale in Musik. Der Dialog ward vollständig recitativisch behandelt, die Cantilene stand noch zurück, Chöre waren eingeschoben, und die Vermählung Heinrich's IV. von Frankreich mit Maria von Medici bot den Anlaß zu einer glänzend ausgestatteten Aufführung. Indem Rinuccini den Stoff so umbildete daß Orpheus die Eurydice heraufholt, damit die Hochzeitstimmung des fürstlichen Paares nicht gestört werde, dankte in Italien die Tragödie ab, und die

auf schmelzende Gefühle und auf Schaulust gerichtete Oper trat an ihre Stelle, und eignete sich an was bedeutende Maler und Architekten seit Peruzzi für die Bühnenausstattung gethan. Man entfernte sich immer weiter von dem anfänglichen Ziel, der Erneuerung des antiken Dramas, aber man kam immer entschiedener dazu daß man dem Geiste der Zeit gemäß die Subjectivität sich aussprechen, ihr Inneres in wechselnden Gemüthslagen offenbaren ließ, daß nicht mehr im epischen Stil das Gemeinsame in architektonisch gebundenen Formen, sondern das Individuelle und Besondere in lyrisch frei bewegtem Erguß, in dramatischem Gegensatz und lebendiger Wechselwirkung der Charaktere dargestellt wurde. Hiermit trat ein neues Princip in die Kunstgeschichte der Musik. Es galt nicht sowol eine Grundstimmung in Harmonienfülle darzulegen, als vielmehr das Besondere im persönlichen Seelenzustand und seiner wechselnden Bewegung hervorzuheben, das individuelle Gefühl wie den Gehalt einzelner Gedanken, ja einzelner Worte ausdrucksvoll zu betonen, und dafür griff man zum Recitativ, das zwischen dem Gesang und der leidenschaftlichen Sprechweise die Mitte hält, und gab ihm zunächst eine instrumentale Begleitung, die an wichtigen Stellen im vollen Accord einfiel, und den Wechsel des Klaviers, des Hornes, der Flöte, der Violine selbst dem Wechsel der Gefühle anpaßte um sie mit unterschiedlichen Klangfarben auszustatten.

Gelehrte, Dilettanten, Sänger hatten die Anfänge der Oper geschaffen, die eigentlichen Musiker standen noch abseits; aber ein Viadana, ein Carissimi kam durch die neue Richtung dazu nun Melodien nicht unter der Herrschaft contrapunktlicher Harmonien, sondern nach dem Ausdruck der Worte und Situationen zu bilden. Der formale Schönheitssinn der Italiener konnte nicht dabei bleiben die erwachenden, stoßweise sich äußernden, werdenden Empfindungen oder den Bericht einer Sache recitativisch vorzutragen, es trieb ihn das Gefühl, das seiner selbst inne geworden, das nun mit ruhiger Bewegung die Seele füllt, auch maßvoll klar zu gestalten, in symmetrisch gebauter wohlgerundeter Melodie abzubilden, in der Arie zu zeigen wie aus dem Widerstreit der äußern Eindrücke und des innern Zustandes, aus der drangvollen Bewegung der Conflicte im Gemüthe selbst Versöhnung und Friede gewonnen wird. Die Sang- und Klangfreudigkeit um des Wohllauts willen forderte ihr Recht, denn die Kunst soll die Seele mit Anmuth laben, auf wohlgefällige erquickliche Art zum

Idealen erheben, und die Dichter gestalteten nun die Texte danach, daß solche Höhenpunkte der Empfindung eintreten, auf denen sie gern verweilt, wo sie sich auf- und abwiegt, sei es in gesteigerter Leidenschaft, sei es in beruhigtem Selbstgenuß. Wenn Theseus zwischen Liebe und Ehre kämpft ehe er die Ariadne verläßt, so war der eigentliche Nerv des Dramatischen, der innere Conflict, für die Oper gefunden; wenn das Liebesglück Ariadne's, der Schmerz der Einsamen und ihre Tröstung durch Dionysos vorgeführt ward, so erschien in diesen wechselnden Stimmungen die Signatur der modernen Musik, die Auflösung von Dissonanzen, in den poetischen Motiven zur Aufgabe des Componisten gestellt, und Monteverde trachtete sie zu erfüllen. Cavalli, Scarlatti gingen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf diesem Wege voran. Die antike Mythe gab den einfachen Stoff, aus dem die modernen Empfindungen hervorbrachen, vor allem der Liebe Leid und Lust. Im Ausdruck der Gefühle sah man den Zweck der Musik, die Mittel in der Erkenntniß und Nachahmung der natürlichen Redeaccente, zu denen wir durch Schmerz und Freude uns unwillkürlich getrieben sehen. Recitativ, Wechselgesang und Verbindung der Stimmen, Arie und Chor, die Elemente der Oper waren keimkräftig alle vorhanden, und in einer einleitenden Ouvertüre, in Zwischenspielen und bald auch in der Begleitung des Gesanges ward das Orchester immer zahlreicher, die Instrumentalmusik durchgebildeter. Neapel und Venedig waren bevorzugte Stätten des dramatischen Gesanges.

Carissimi setzte nun an die Stelle des Madrigals die Kammercantate, indem er wechselnde Gefühle in einem Wechsel von Recitativ, Arie und Chor aussprach. Die Kirchenmusik nahm die neue Weise auf, eine subjectivere empfindungsvolle Auffassung ersetzt die streng objective Hingabe an den Text, was schon bei Allegri sich ankündigt, während die Psalmen von Marcello, der ins 18. Jahrhundert hineinragt, die großartige Haltung des Ganzen bereits dem charakteristischen Ausdruck des Einzelnen, die religiöse Ruhe der leidenschaftlichen Bewegung einzelner Stellen zum Opfer bringen, und durch leicht singbare Melodik an den Reiz der sinnlichen Schönheit anklingen, der in der Oper immer mehr die Herrschaft gewann, und es mit sich brachte daß man auf vorzügliche Männer-, Frauen- und Castratenstimmen Jagd machte und Italien die hohe Schule in der Ausbildung der Sänger ward. Das Virtuosenthum der Bravourarien begann

bereits, ebenso die sich zeigende Meisterschaft im Spiel einzelner Instrumente.

Nach Italien sandten die deutschen Fürsten ihre Musiker und Sänger zur Ausbildung, aus Italien beriefen sie glänzende Kräfte, und so ward der neue Stil im 17. Jahrhundert auch im deutschen Kirchengesange einflußreich; die Einzelstimme gewann freie bewegte Melodien, der Chor versinnlichte im Stimmungsausdruck des Ganzen auch einzelne Wendungen des Inhalts in eigenthümlichen Tonbildungen, und die Instrumente traten mit ihren Klangfarben wetteifernd und schmückend heran. Heinrich Schütz, unter Gabrieli in Venedig gebildet, steht an der Spitze dieser Richtung; er bewahrt den würdevollen Ernst, die gediegene Grundstimmung, weiß aber im Einzelnen für den Stachel der Reue und die Nacht des Todes wie für die Süßigkeit der Himmelswonne und die Ruhe in Gott das entsprechende Tonbild zu finden und den lehrhaften wie den gefühlvollen Gehalt der Worte auszulegen. Die Instrumente erhalten selbständige Aufgaben neben der Melodie des Gesanges, und die Stimmen selbst ringen miteinander bald im Kampf, bald im Wetteifer nach dem gemeinsamen Ziele. In Passionsmusiken, in Jesu Sieben Worten am Kreuz heben sich aus der recitativischen Erzählung des Evangelisten die Melodien in denen der Heiland sich ausspricht oder einzelne Hergänge dramatisch hervor, so wenn die Jünger fragen: Herr bin ich's? oder wenn das Volk in wildem Durcheinander die Kreuzigung des Heilandes fordert, ihn verhöhnt, den Barrabas losbittet; die Gemeinde aber steht mitempfindend und betrachtend dem Hergang zur Seite, und spricht in großartigen Chören ihr Gefühl lebendig aus. Schütz ist der Vorläufer Händel's und Bach's in der genialen Art wie er die heilige Geschichte ohne die äußere Scene und Handlung dem Gemüth veranschaulicht, das Innere, die Seelenbewegung der Vorgänge so lebendig darstellend, daß die Phantasie die sichtbare Erscheinung nicht vermißt, sondern leicht ergänzt. In der Choralmelodie sind Rosenmüller, Krüger, Schopp, Neumark und andere mehr ebenso wie Paul Gerhard als Dichter einfach groß, ohne Verschnörkelung der Mode, getreu der ursprünglichen Weise. Doch wie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die vornehme Welt die gefälligen weltlichen Opermelodien der Italiener sang, so drangen sie auch allmählich unters Volk und in die Kirche, zwar des hüpfenden Rhythmentanzes entkleidet, aber doch als ein reizender Empfindungsausdruck, dessen Heiterkeit

und sinnliche Schönheit auch für Gott ein angenehmes Dankopfer sein sollte. Das Theatralische, Affectvolle, schmelzend Rührende gewann in den Kirchencantaten die Oberhand, und solche wurden wie Concerte von den Hofopersängern vorgetragen.

Rinuccini's Daphne, jene erste italienische Operdichtung, hat Opitz ins Deutsche übersetzt; aber die Musik wollte nicht mehr recht zu seinen Versen passen, und so unternahm Schütz eine neue Composition. Wie in Italien sollte nun auch in Deutschland bei stattlichen Hoffesten das theatralische Gepränge und der Wohllaut der Oper nicht fehlen; in Dresden, Wien, München bereitete sich vor was der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihr musikalisches Gepränge geben sollte, die Herrschaft italienischer Kapellmeister und Sängerinnen. Für das Volk ging Hamburg voran, und neben den antiken Stoffen für Kenner und Gebildete huldigte man dem Geschmack der Menge durch blutige oder possenhafte Spectakelstücke, ohne daß ein Dichter von echter Begabung das Alterthümliche volksverständlich gestaltet, das Volksthümliche veredelt hätte. Ein entlaufener Jesuit machte den Narren, vagabundirende Studenten, Handwerksburschen und lockere Dirnen waren das Personal für ernste Rollen. Doch brachte Küsser Ordnung und tüchtige Compositionen, und Keiser's leicht sprudelndes deutsch gemüthliches Talent wetteiferte in unversieglicher Lust der Production mit den Italienern. Was er setzte das sang nach Mattheson's Urtheil sich gleichsam von selbst und fiel so anmuthig und leicht ins Gehör, daß jeder es wiederholen konnte. Er kam nicht zu wirklich dramatischer Gestaltung, zu vollendender Durchbildung, die für die Nachwelt schafft, aber die Mitwelt hat er mit immer frischen Melodien ergötzt. Wenn man bei ihm anlangt, bemerkt Chrysander im Ueberblick der deutschen Musikgeschichte vor Händel, so überkommt einen plötzlich das Gefühl des Frühlings, seine Töne sind gestaltet wie die ersten Blüten der neu erwachenden Natur, ebenso zierlich klein und behende, ebenso verwelklich, aber auch von derselben Schönheit.

Nachdem in England Italiener das Feld innegehabt, dann kurze Zeit mit Franzosen zu kämpfen hatten, begründete dort Purcel am Ende des 17. Jahrhunderts ein nationales Musikdrama, blieb aber leider eine ganz vereinzelte Erscheinung. Mit selbständigem Geist studirte er die Italiener und war ebenso großartig und edel im Ausdruck religiöser Hymnen und Chöre wie voll anmuthiger Frische in den Singspielen die er nach

Shakespeare's Dramen entwarf oder die ihm Dryden schrieb, und in denen die Chöre mit den Recitativen, Duetten und Arien nicht blos abwechselten, sondern auch oft rasch und mit überraschender Wirkung in die Handlung und den Sologesang eingriffen. Neben ihm ist nur noch Carey zu nennen, ein vortrefflicher Dichter und Componist von Volksballaden, der letzte und glücklichste Minstrel Englands, Urheber der Nationalhymne God save the king.

Renaissance und Nationalliteratur in Frankreich.

A. Entwickelung der Nationalliteratur; bildende Kunst und Musik.

Wir sind der Mitwirkung Frankreichs bei dem Umschwung der Zeit mehrmals begegnet; im 17. Jahrhundert trat es politisch und geistig in den Vordergrund und übernahm die Führung der europäischen Cultur. Ludwig XI. hatte getrachtet die Einheit des Staates nach außen und innen zu begründen, die monarchische Gewalt erwuchs mit der Nation, deren fester Mittelpunkt sie war. Im Wetteifer mit den Niederlanden hatte Frankreich in der zweiten Hälfte des 15. bis in das 16. Jahrhundert hinein eine realistische Schule der Plastik, die besonders in Grabmonumenten ein tüchtiges Naturstudium mit dem Sinn für großartige Pracht verband. Daneben fand die Miniaturmalerei in Handschriften, vornehmlich in fürstlichen Gebetbüchern, ihre Vollendung; der Stil den Hubert van Eyck begründet kam hier zu lieblicher Blüte, während die Glasmalerei ihre Technik vervollkommnete und große Compositionen italienischer Meister auf weiße Scheiben wie auf eine Leinwand übertrug. Die Schmelzmalerei, die zu Limoges in Aufnahme kam, hielt sich zunächst an die Vorlagen Schongauer'scher und Dürer'scher Kupferstiche. Als Porträtmaler ragte Clouet in schlichter feiner Lebensauffassung hervor, während schon durch Franz I. der Einfluß der Italiener tonangebend geworden.

Die glänzende Persönlichkeit dieses Fürsten zeigt uns selbst wie Mittelalter und Renaissance einander begegnen. Auf der Jagd und im Turnier ein Meister ritterlicher Körperübung liebte

er zugleich den Umgang mit gelehrten Humanisten und ließ alte Classiker übersetzen. Er fühlte sich zu Erasmus und Luther hingezogen, während die Sorbonne gegen die Religionsneuerung eiferte und der Scholastik huldigte. Im Kampfe mit Karl V. hielt er als Krieger die eigene Ehre, als Staatsmann die Weltstellung Frankreichs aufrecht; Tausende von Edelleuten bildeten seinen Hof, während er das Land durch tüchtige Beamte regierte. Solche Mischung der Elemente lernten wir architektonisch am Bau der Burgen und Schlösser kennen. In Leonardo da Vinci, dem Manne der vielseitigen Bildung, gewann der König einen Freund; andere Italiener berief er in sein Land, daß sie für ihn arbeiteten, und Rosso, Primaticcio, Bagnacavallo, Luca Penni und andere lebten in einer Künstlercolonie in Paris und schmückten den Palast von Fontainebleau mit Wandgemälden, indem sie für Frankreich selbst eine Schule schnellfertiger und heiter gefälliger Decorationskunst gründeten. Es war ein Nachschimmer oder Widerschein der herrlichen Tage Michel Angelo's und Rafael's, der aber bald verblaßte; Kraft und Grazie sollten gesteigert werden und entarteten in Uebertreibung und ungründlicher Handfertigkeit. Wie der Louvre das schönste Bauwerk französischer Renaissance unter italienischem Einfluß ist, so ragt Goujon unter den Bildhauern hervor. Die Franzosen haben ihn bald ihren Phidias, bald ihren Correggio genannt; ein zarter Adel der Form ist ihm eigen. Die Bauten seines Freundes Lescot stattete er plastisch aus. Die Geliebte Heinrich's II., Diana von Poitiers, stellte er als Göttin Diana nackt neben einem Hirsch ausruhend in Erz dar, — eine merkwürdige Dame, die den König auf die Bahn der Ehre trieb und der Königin treu wie eine Magd diente. Namentlich schuf Goujon viele treffliche Reliefs. Er ward in der Bartholomäusnacht ermordet. Ihm nahe stand Germain Pilon, der an den Grabmälern für Franz I. und Heinrich II. arbeitete; die Leichtigkeit der Technik verbindet sich aber bereits bei ihm mit einer reflectirten Auffassung und mit gezierten Formen.

Ich habe Rabelais geschildert wie er die Gegensätze des französischen Lebens mit groteskem Humor abspiegelt; ich habe erwähnt wie Ronsard und das Siebengestirn die Literatur und Sprache gräcisiren wollte. Gehaltreicher war der hugenottische Sieur de Bartas, der die ganze heilige Geschichte dichterisch zu behandeln dachte und mit dem verlorenen Paradies begann. Aus der Zerklüftung der religiösen Parteien und vor der spanischen

Fremdherrschaft rettete Heinrich IV. sein Vaterland, „der Besieger und Vater seiner Unterthanen“ nach Voltaire's bekanntem Vers. Frankreich war glücklicher wie Deutschland, da er aus dreißigjährigem Bruderkrieg die Einheit des Staates eroberte und als Kampfpreis bewahrte; um seinem Volke den Frieden zu geben kehrte er zum Katholicismus zurück, sicherte aber der Reformation freie Religionsübung durch das Edict von Nantes. Noch mehr denn Franz I. war er ein Repräsentant des Franzosenthums, so tapfer wie galant, so liebenswürdig wie leichtlebig. Gott hat gezeigt daß er das Recht mehr liebt denn die Gewalt — schrieb er nach seinem Sieg von Ivry, wo sein Helmbusch die Fahne der Ritter gewesen; sein Minister Sully verwirklichte durch Sorge für das Volkswohl den Gedanken des auf sich selbst beruhenden Staates. So war der König der Träger des Nationalbewußtseins und seine Machtvollkommenheit eine von ihm wohlverdiente und wohlangewandte. Schon während der Unruhen der Bürgerkriege hatte Bodin, ein Vorläufer Montesquieu's, erkannt daß die Staatsverfassungen und Gesetze den Anlagen und der historischen Entwickelungsstufe der Nation gemäß sein sollen; er verlangte eine Gliederung des öffentlichen Lebens, eine Sonderung und Einigung der Gewalten, welche an unsern Begriff der constitutionellen Monarchie erinnert. Er drang auf Gewissensfreiheit, und schrieb ein Buch Heptaplomeres, in welchem sieben Männer ein Religionsgespräch halten; der Jude wie der Muhammedaner, drei Vertreter der christlichen Confessionen und zwei Heiden, ein naturfrommer und ein philosophisch geschulter, sind gut individualisirt, und einigen sich endlich in der Erkenntniß daß in allen Religionen ein Kern der Wahrheit liegt, und daß ihre Verschiedenheit ein Ausdruck mannichfaltiger Geistesrichtungen ist, deren jede in ihrem Glauben die Befriedigung findet. So mögen wir sein Werk ein Vorspiel von Lessing's Nathan nennen; gleich diesem will er die Bekenntnisse nach ihren Früchten beurtheilt wissen, und verlangt Duldung für alle Glaubensformen welche Gottesfurcht und Sittlichkeit zu ihrem Grund und ihrer Folge haben.

Konnte Heinrich IV. in dieser ernsten Dichtung sein eigenes Ideal erblicken, so kam seinen politischen Kämpfen die Komik und der Witz der Franzosen in der Satire Menippee zu Hülfe. Die Debatten einer Ständeversammlung, die 1593 einen Herzog von Guise zum Gegenkönig wählen sollte, werden hier parodirt, die fanatischen Pfaffen, die Freunde der Spanier, die das Volk

gegen das eigene Vaterland und den freisinnigen Fürsten verhetzten, sind so prächtig an den Pranger gestellt, daß die Luft der öffentlichen Meinung wie durch einen Wetterschlag gereinigt ward. Die Satire führt den Namen von dem Philosophen Menippus, der als beißender Spötter im Alterthum gefürchtet war. Der erste Entwurf ging von dem Domherrn Peter le Roi aus; das spanische Geld, das unter dem Vorwand der Religion Frankreich verwirrte, der Aufzug der Liguisten, die Geistlichen die den Aberglauben der Menge für politische Zwecke misbrauchten, wurden dem Gelächter preisgegeben. Der gelehrte Pithou und seine dichterisch begabten Freunde Passerat, Gillot, Rapin, Chretien übernahmen die Fortsetzung, und parodirten die Redner der Versammlung; sie ließen dieselben bald ihre Anschläge verrathen, bald durch Uebertreibungen ihre eigenen Ansichten ironisch auflösen, oder durch ein burleskes Küchenlatein und Kauderwelsch komisch werden. Dazwischen aber wird mit feurig überzeugenden Worten darauf hingewiesen daß die Sache des Vaterlandes in Heinrich IV. ihren Vorfechter habe und das Volk im Anschluß an ihn seine Rettung finde.

In Paris, am Hof Heinrich's V. lernte und übte Franz Malherbe sein Französisch, das die Provinzialismen vermied, die aus dem Griechischen, dem Lateinischen oder Italienischen herübergenommenen Wörter und Wendungen ausschied. Er drang auf Reinheit der Sprache, auf einfache Klarheit des Versbaues. Die mittelalterliche epische Langzeile mit sechs Hebungen ward durch ihn der Alexandriner mit der männlichen Cäsur in der Mitte und dem Wechsel weiblicher und männlicher Reime für jedes Verspaar, das einen Gedanken in sich beschloß ohne daß der Satz über dasselbe hinausreichte. Erst die neuere Romantik seit Chenier hat sich von dieser steifen Correctheit wieder freigemacht. Malherbe gab der Form das Gepräge verständiger Regelmäßigkeit, die alles Dunkle, Schwülstige, Ueberwuchernde ausschloß und jene plan elegante, sinnreich gefällige Bestimmtheit der römischen Dichter erneute, wie sie dem Geiste des Französischen entsprach. Seine Landsleute nennen ihn darum den Anfänger ihrer classischen Literatur. Die bedeutendsten Stoffe bot ihm Heinrich IV., mochte der Dichter nun in seinen Oden und Sonetten dessen Vermählung mit Maria von Medicis farbenprächtig schildern, im König den Kriegshelden wie den Friedensfürsten feiern, oder über seinen Tod durch Mörderhand die Klage der entsetzten

Nation erheben. Neben Malherbe schlug Regnier den leichten jovialen gallischen Ton in seinen Satiren und Briefen an, der Erste den die Lektüre des Horaz nicht zu äußerlicher Nachahmung, sondern zu selbstkräftigem Wetteifer angeregt.

Wichtiger indeß als diese Dichter scheinen mir einige Prosaiker für die Gründung der französischen Nationalliteratur, in der ja ähnlich wie bei den Römern die Meisterschaft einer künstlerisch gebildeten, bald leichten und feinen, bald rhetorisch schwungvollen Prosa vorwaltet. Daß sie schöner Prosa gleiche war ein französischer Lobspruch für die Poesie. Calvin behandelte die Sprache mit der Schärfe des logischen Verstandes und der Energie des Charakters, die sein Denken und Wollen bezeichnen, und gab ihr diesen Stempel seiner Individualität, ähnlich wie Luther's quellende Ursprünglichkeit und Gemüthsfülle sein so volksthümliches wie edles Deutsch zum hinreißenden Musterbild für Jahrhunderte, zu einem Verjüngungsborn machte, aus welchem Voß und Klopstock schöpften. Je mehr im Französischen die Beugungsformen sich abgeschliffen, desto nothwendiger war die logische Wortstellung für das Verständniß; sie ward jetzt in der Prosa eingeführt, und daß er auch in der Poesie die Grenze der Freiheit fand und beobachtete, war das vorbildliche Verdienst von Malherbe. Amyot übersetzte den Plutarch, und machte dadurch die größten Männer Griechenlands und Roms populär in jener anekdotenhaften und doch mit sittlicher Wärme auf das Hohe und Edle gerichteten Weise, die das Original auszeichnet. Heinrich IV. sagte von dem Buche: Es ist mit mir eins geworden und hat mich in der Führung meiner Angelegenheiten geleitet; wer Plutarch liebt der liebt mich selbst. Montaigne lernte hier die an kein Dogma gebundene humane Betrachtung der Dinge, die ihn über die confessionellen Parteikämpfe erhob.

In der Uebergangszeit aus dem feudalen in den modernen Staat, während der Kämpfe der Scholastik und Alterthumswissenschaft, des Katholicismus und Protestantismus sah Michael von Montaigne (1533—92) wie jeder der Streitenden recht zu haben meinte und von dem andern des Unrechtes geziehen wurde; da warf er die Frage auf: „was weiß ich?“ und gewöhnte sich alles zu prüfen und an seiner eigenen Subjectivität zu bemessen. Die Sitten, die Handlungen, die Beweggründe der Menschen, die Schicksale der Nationen betrachtet er von verschiedenen Seiten mit unabhängigem Sinn; dem Widerspruch der Extreme, dem

Irrthum will er dadurch entgehen daß er sich an nichts festbindet. Er selbst ist der Mittelpunkt in seinen berühmten Versuchen; sie sind Denkwürdigkeiten des innern Lebens, seines eigenen und seiner Nation, deren Geist er repräsentirt. Er lehrt das eigene Herz und das Treiben der Menschen beobachten; Gedanken und Rathschläge der Dichter und Denker des Alterthums verwebt er mit seinen eigenen Erfahrungen und Reflexionen; ohne ein System aufzustellen übt er eine Methode geistreicher Lebensbetrachtung, die im Für und Wider sich mit dem Wahrscheinlichen und persönlich Zusagenden begnügt, sich Empfänglichkeit für alles bewahrt. Wie er später auf Voltaire und Diderot gewirkt, so schon auf seinen Zeitgenossen Charron, der im Streben und Forschen die Bestimmung des Menschen erkannte; Gott ist im Besitz der Wahrheit, wir wollen sie suchen. Er hob den Widerspruch der Dogmen in allen Religionen mit dem gesunden Menschenverstand hervor, und spottete über den Glauben an Historien und Wunder, während das Herz verdorben und feig bleibe. Er wollte die Moral nicht auf theologische Satzungen, sondern auf das Wesen des Menschen gründen, und führte seinen Landsleuten zu Gemüthe daß sie Muhammedaner sein würden, wenn sie in der Türkei das Licht erblickt hätten. Die wahre Religion beruht ihm auf der Erkenntniß Gottes und unserer selbst und ist ein diese aussprechendes Leben; sie vollbringt das Gute, weil Gott es durch Natur und Vernunft verlangt.

Montaigne war der bahnbrechende Sohn einer neuen Zeit, der nicht mehr die Autorität der Kirchenväter, sondern den gesunden Menschenverstand zum Maßstab und zur Richtschnur der Dinge und Handlungen machte. Er zerstreute die Umnebelung der Vergangenheit, und wenn er auch noch nicht die festen Gesetze und Principien für das Leben des Menschen und die Entwickelung der Menschheit fand, so löste er doch die Bande welche seither gehindert hatten dieselben selbständig zu suchen. Er hielt sich an das Wahrscheinliche und meinte es läge näher daß unsere Sinne uns täuschten als daß alte Weiber auf Besenstielen den Schornstein hinauffführen, es läge näher daß sie von einer Buhlschaft mit dem Teufel träumten als daß sie wirklich in seinen Armen ihre Lust büßten. Darum meinte er es hieße den Ansichten der Theologen und Juristen zu viel Gewicht beimessen, wenn man auf Grund derselben Menschen lebendig briete. Auch war er der erste der im Gefühl der Humanität sich gegen die Folter erklärte,

in deren Vervielfältigung sich die grausame Erfindungskraft der Inquisition wie der weltlichen Rechtsforschung im Mittelalter geübt und entsetzlich bewährt hatte. In dem klaren Lichte seines Geistes erschienen so viele Wunder- und Wahngebilde der Volksvorstellung oder kirchlichen Ueberlieferung in ihrer Abgeschmacktheit und Fratzenhaftigkeit, und das war heilsam; denn um den Sinn des Mythus, der Legende des Aberglaubens erfassen und an den Schöpfungen der Einbildungskraft nach Form und Gehalt sich erfreuen zu können muß man damit anfangen sie nicht für Facten zu nehmen. Montaigne hatte nicht für die Schule, sondern für die gebildete Gesellschaft als gebildeter Weltmann schreiben, sie durch gute Gedanken und pikante Anekdoten zugleich belehren und unterhalten wollen, und auch dadurch gehört er zu den tonangebenden Männern seines Volkes. Er ist es ferner dadurch daß ihm die Römer näher lagen als die Griechen, und daß jenes den Römern verwandte Streben der Franzosen den Gedanken und Einrichtungen eine möglichst allgemeingültige Form zu geben, bei ihm einen literarischen Ausdruck fand. Was local, was eigenthümlich national im Alterthum war das ließ man beiseite, was aber die Römer schon mit einer gewissen Weltgültigkeit ausgestattet hatten das nahm man auf. Vergil, Horaz, Ovid galten so sehr als Vorbilder, daß de la Motte im Ernst meinen konnte den Homer so französisch reden zu lassen wie derselbe hätte dichten müssen, wenn er der kunstgerechte Epiker gewesen wäre.

Phantasie und Gemüth traten auch in der Poesie der Franzosen unter die Herrschaft des Verstandes, und an die Stelle der unmittelbaren Naturlaute kam die im Studium des Alterthums geschulte Kunst. Daher als großer Vorzug das Rationale und Geistvolle, das Wohlmotivirte und gesetzlich Begründete im Unterschiede von aller mystischen Trübheit, aller romantischen Phantastik, aller in ihrer Buntheit wol ergötzlichen, aber zweck- und gehaltlosen Spiele der Einbildungskraft; daher an der Stelle des Ueberladenen an Schwulst oder Zierlichkeit das einfach Klare, Maßvolle, die Wohlordnung einer herrschenden Einheit im Mannichfaltigen. Die Kehrseite zeigt die Form und das Kunstgesetz weniger als das Ergebniß einer innerlich bildenden Lebenskraft des Stoffes oder als den unmittelbaren Ausdruck der Sache, sondern als eine fertige Schablone, nach welcher die Dinge bearbeitet werden, als eine äußere Regel, die ein für allemal

beobachtet wird. War es doch auch nicht die freie Anmuth des Hellenenthums der man nachtrachtete, sondern die würdevolle und gemessene Haltung der Römer, und wie bei diesen diente daher das Rhetorische oft zum Ersatz des reinen Ergusses dichterischer Empfindung. Wie bei den Römern entwickelte sich die classische Kunst unter fremdem Einfluß; die Anfänge der Poesie aus der Zeit der punischen Kriege und die mittelalterliche Romantik wurden nicht fortgebildet; Vergil und Horaz schufen eine Kunstdichtung nach griechischen, Corneille und Racine nach römischen Mustern.

Der französische Sinn webt und träumt weniger in der eigenen Innerlichkeit, als er die Außenwelt spiegelt; diese will er lieber beherrschen, in ihr sich darstellen, als die Geheimnisse der eigenen Tiefe offenbaren; Geschmack und Urtheil zieht er der Begeisterung und den Gefahren ihres drangvollen Waltens vor. Der Franzose ist gesellig, und gibt mit angeborenem Takt für das Anständige, Schickliche, Gefällige in den Formen des gesellschaftlichen Verkehrs für Europa den Ton an, so im Mittelalter für das Ritterthum wie jetzt für die vornehmen und gebildeten Kreise. Paris war der Mittelpunkt Frankreichs, der Hof der Mittelpunkt von Paris. Nach den Stürmen und Wirren der Bürgerkriege wollten Männer und Frauen in friedlich heiterm Verkehr der ideellen und materiellen Errungenschaften einer neuen Zeit froh werden. Da sollte sich niemand auf Kosten der anderen hervordrängen und jeder doch zur Unterhaltung etwas Neues und Anziehendes beitragen; ein behender Witz, ein geistreiches Geplauder sollte alles Anstößige vermeiden; das Rohe, Plumpe, Gemeine durfte sich nicht zeigen, aber freilich wurden mit ihm auch die kühnen Accente der Leidenschaft ausgeschlossen; nicht das Herz, der Verstand führt das Wort. Man läßt sich nicht gehen, man nimmt Rücksicht darauf wie man den andern erscheint, und sucht sich ihnen vortheilhaft darzustellen. In der Sprache selbst beherrscht das Logische die Wortfolge, sie wird immer mehr abgeschliffen, conventionell, der fertige, geprägte Ausdruck für das Sachliche und allgemein Gültige ordnet das Stimmungsvolle, Persönliche sich unter.

Ein Ersatz und Abbild des geselligen Lebens ist der Brief. In Briefen haben daher auch die Franzosen gern alles Mögliche behandelt; die Materie braucht da nicht erschöpft zu werden, aber sie wird beleuchtet; das Individuelle, Augenblickliche bietet den Ausgangspunkt; aber es wird in der Berichterstattung nach seinen

allgemeinen Beziehungen erörtert. So gaben am Anfang des 17. Jahrhunderts die Briefe von Balzac ein Bild des öffentlichen, die von Voiture des privatgeselligen Lebens, und später in den Blütentagen der Literatur tritt uns die Zeit Ludwig's XIV. kaum irgendwo so allseitig entgegen wie in den Briefen der Marquise von Sevigné. Mit gleicher Anschaulichkeit und Feinheit schildert sie das Treiben der Großen wie die Noth des Volkes und die ersten Empörungen gegen ihren Druck; Descartes' Philosophie und Racine's Tragödien werden neben den Hofgeschichten und Liebschaften des Königs oder den religiösen Streitigkeiten gleich vertraulich, gleich interessant besprochen.

Der Grundzug des Nationalen, klar Verständlichen und zugleich doch eindringlich Beredsamen und Geschmackvollen befähigte die französische Literatur sich über die Grenzen der Heimat zu verbreiten. Die herrschende Stellung, die Richelieu seinem Vaterlande gab, erleichterte und sicherte ihr den Einfluß auf das Ausland; die enge Verflechtung mit dem Staat und Hof gab ihrem Wesen einen noch bestimmtern Ausdruck. Seit 1624 regierte der Cardinal Frankreich neben Ludwig XIII., der sich ihm willig unterordnete, weil er die Macht und Größe des Staates in dem genialen Minister vertreten sah. Richelieu führte mit dem Pater Joseph in geistlichem Gewand eine rein weltliche Politik. Beständig von Umtrieben bekämpft und beständig ihrer Meister durch List und Gewalt identificirte er seine Persönlichkeit mit der Sache des Staates; um dessen Allmacht im Innern herzustellen zerstörte er jede Sonderstellung des Adels oder der Protestanten, centralisirte er alle Gewalt in seiner Hand, sorgte aber durch gute Verwaltung für Recht und Wohlfahrt des Volkes, das er durch seine Beamten regierte. Im Innern stark geworden nahm er am Dreißigjährigen Kriege theil um Frankreich statt Spaniens zur ersten Stelle unter den Nationen zu erheben. Die kirchliche Uebermacht zu brechen stand er auf Seiten des Protestantismus in Deutschland und England, und ließ in Frankreich die Ausübung des reformirten Gottesdienstes bestehen. Dieser Geist der Duldung kam dem Denken und Dichten zugute. Aber Richelieu ließ sie nicht blos gewähren, er wußte die Literatur in die engste Beziehung zum Staate zu bringen, der erste Staatsmann der die große Bedeutung derselben würdigte. Das Französische sollte von allen Verunstaltungen eines willkürlichen Gebrauchs gereinigt und durch feste Regeln aus der Reihe der barbarischen Sprachen

herausgehoben den Rang des Griechischen und Lateinischen einnehmen. Von Richelieu's Staatsschriften urtheilt Ranke: „Man mag sie an Schärfe den Arbeiten Machiavelli's, an Umsicht und ausführlicher Erörterung den motivirten Gutachten des spanischen Staatsrathes vergleichen; an Kühnheit, Größe der Gesichtspunkte, offener Darlegung des Zweckes, und dann auch an welthistorischem Erfolg haben sie ihres gleichen nicht. Sie sind ohne Zweifel einseitig; Richelieu erkennt kein Recht neben dem seinen; er verfolgt die Gegner von Frankreich mit derselben Gehässigkeit wie seine eigenen; von einem freien auf die obersten Ziele des menschlichen Daseins gerichteten Schwung der Seele geben sie keinen Beweis, sie sind ganz von dem Horizont des Staates umfangen, aber sie zeugen von einem Scharfblick der die zu erwartenden Folgen bis in die weiteste Ferne wahrnimmt, der unter dem Möglichen das Ausführbare, unter mancherlei Gutem das Bessere und Beste zu unterscheiden und festzustellen weiß." Der Gedanke lag ihm fern daß ein gebildetes freies Volk sich selbst regiere; es sollte zu seinem eigenen Wohle beherrscht werden. Wie ein Körper der an allen Theilen Augen hätte eine Missgestalt wäre, so meinte er würde auch der Staat eine solche werden, wenn er lauter wissenschaftlich unterrichtete Bürger besäße, welche Stolz und Anmaßung, aber keinen Gehorsam mehr an den Tag legen würden. Die Studien würden dem Heer, dem Landbau, dem Handel zu viel Kräfte entziehen, wenn man sie allgemein machte. Sie sollten darum die Sache Weniger sein und vom Staate für dessen Zweck und Zier geleitet werden. Er ließ die erste regelmäßige Zeitung wöchentlich erscheinen um die öffentliche Meinung zu bestimmen; er gründete zur Ausbildung der Sprache die französische Akademie, denn den Waffen soll die Literatur zur Seite gehen.

Schon Malherbe hatte junge Freunde um sich versammelt, mit denen er die Werke der zeitgenössischen Dichter kritisch durchging und sich über die Grundsätze der poetischen Diction verständigte. Richelieu hörte von einer ähnlichen Gesellschaft, die den ihm widerwärtigen zierlichen Damen und Herren im Hause Rambouillet, den französischen Marinisten, jenen Kostbaren die wir durch Moliere kennen lernen, das Streben nach Einfachheit und die Muster der Antike entgegensetzte. Sein persönlicher Ehrgeiz alles zu leiten und auf den Staat zu beziehen, wie seine Einsicht von der Bedeutung der Literatur für das öffentliche Leben veran-

laßte ihn diesen Verein zu einer Akademie zu erheben, welche Feststellung, Reinigung und Vervollkommnung der Sprache, Beurtheilung erscheinender Werke und Begründung der Regeln für Darstellung und Ausdruck sich zur Aufgabe machte. Die französische Akademie entsprach dem Drange der Nation nach Einheit und Abrundung, sie entsprach einer geschichtlichen Periode der Autorität im Staate, und stellte die Disciplin und den beurtheilenden Geschmack über die Freiheit und Eigenthümlichkeit des Empfindens und Erfindens, über die begeisterte Schöpferfreudigkeit. Die Größe des öffentlichen Lebens, die Macht und der Glanz des Staates kam der Literatur zugute; Staatsmänner so gut wie Gelehrte und Belletristen trachteten nach der Ehre der Akademie anzugehören, schliffen dadurch ihre Einseitigkeiten ab und eigneten sich Vorzüge der andern an; aber die Berührung mit Staat und Hof brachte der Literatur auch das Gemessene, auf den Schein und auf Wirkung Berechnete, Glatte der vornehmen Gesellschaft; die Herrschaft der Regel bewahrte sie vor Auswüchsen und Verirrungen und machte ihr den Einfluß auf das Ausland durch ihr eigenes Streben nach dem Verständigen und Allgemeinverständlichen leicht, erschwerte und beschränkte aber den Ausdruck des Höchsten und Tiefsten im Fühlen und Denken, wie er der Ursprünglichkeit der Individualität, der Rücksichtslosigkeit der Leidenschaft allein gelingt. Die Kunst trennte sich zu sehr von der volksthümlichen Unmittelbarkeit und von der Natur; sie stellte das Gesetz und die Methode über die Originalität des Genius; und darum, das hat auch Eduard Arnd mit Recht bemerkt, fehlen ihr Werke wie die Göttliche Komödie, Hamlet und Faust. Es war bezeichnend daß im Gründungspatent der Akademie die Beredsamkeit für die edelste aller Künste erklärt wurde. Der höchste Zweck der Beredsamkeit ist eben nicht das Wahre und Schöne als solches, sondern die Wirkung auf den Willen, auf das praktische Leben; dem eindringlich Verständigen, dem überzeugend Klaren gesellt sie leicht und gern das Declamatorische, Prunkvolle, Theatralische.

Die Akademie stimmte ab und motivirte ihre Geschmacksurtheile wie ein Richtertribunal; sie zog die besten literarischen Kräfte an sich heran, sie ward der Ausdruck der allgemeinen Bildung, und dadurch wieder bestimmte sie die öffentliche Meinung. Das Wörterbuch, das sie herausgab, ward eine Autorität für die Schriftsteller wie für die Gesellschaft. Vaugelas stand hier anfangs an der Spitze; man schreibt ihm eine gewisse Leidenschaft

dings an die Lehre der Reformatoren anklangen: der menschliche Wille unter der Herrschaft der Begierden sei unfrei und könne sich nicht durch eigene Kraft aus der Selbstsucht zur Liebe, zum Guten erheben, wenn nicht die göttliche Gnade das Streben danach in ihm erwecke und ihn zum Heil führe. Aber die Jansenisten wollten katholisch sein und kämpften gegen die Ketzer welche die Kirche verlassen. Rom verdammte indeß fünf Sätze Jansen's als calvinistische Irrlehre, seine Anhänger aber fanden daß diese Sätze gar nicht in seinen Schriften ständen. Doch die Jesuiten dehnten die ungeheuerliche Lehre von der Unfehlbarkeit des Papstes, an der nun seit Jahrhunderten mit Trug und Fälschung aller Art gearbeitet wurde, dahin aus daß sie nicht blos in Glaubenssachen, sondern auch in Bezug auf wissenschaftliche Dinge und auf Thatsachen gelte; habe es der Papst gesagt, so seien jene Sätze auch in Jansen's Büchern enthalten, und in diesem Sinne sollte die französische Geistlichkeit sich zu ihrer Verwerfung verpflichten. Dem widersetzte sich das Gewissen der Männer und Frauen von Port-Royal. Ihr Kampf mit den Jesuiten erhielt eine größere Tragweite, als diese Arnauld zum Sakramentverächter stempeln wollten, weil er behauptete es sei besser das Abendmahl selten, aber mit Reue und Buße, als oft, aber leichtsinnig zu genießen. Das veranlaßte Pascal zu seinen berühmten Briefen an einen Freund in der Provinz. Auf den Augenblick berechnet sind sie gleich Lessing's Streitschriften gegen Goeze durch Form und Inhalt ein unvergängliches, nie veraltendes Meisterwerk. Um den Jesuitismus ins Herz zu treffen berichtet Pascal dem Freund seine Gespräche mit einem Pater dieses Ordens. Die Lebendigkeit der Charakteristik, die Feinheit der Ironie, der so natürliche wie kunstvolle Aufbau der Composition ist Platon's Dialogen ebenbürtig; diese originale Bethätigung des classisch gebildeten Geistes an einem der Gegenwart angehörigen Stoffe macht die Briefe zu einem der grundlegenden Werke französischer Nationalliteratur.

Durch seine Fragen und Verwunderung, durch seine Zweifel und Einwürfe bringt Pascal den Jesuiten dahin alle die Sophismen und Künste zu enthüllen durch welche der Orden sich der Seelenleitung und der Herrschaft in der Gesellschaft bemächtigte. Aus den Büchern der Jesuiten selbst schleppt „der gute Pater" stets die Belege oder Beweise seiner Behauptungen herbei. Hier hat offenbar die Genossenschaft von Port-Royal mit geholfen nicht blos den Escobar oder Sanchez, sondern so viele minder bekannte

Schriftsteller auszuziehen. Da die Jesuiten nur mit Genehmigung der Obern etwas drucken lassen, so gilt jedes Wort des Einzelnen für einen Ausspruch des Ganzen. Hatte sich schon die Scholastik darin gefallen besondere sittliche Fragen oder Gewissensfälle in einem Für und Wider zu behandeln, so übertrugen die Jesuiten in das Leben was dort Scharfsinnsübung der Schule gewesen war; streng gegen die Gläubigen und Schwachen waren sie nachsichtig gegen die leichtsinnigen Ansichten und Vergehungen der vornehmen Welt, und suchten nach allerlei Gründen um dieselben in besondern Fällen zu entschuldigen. Hier bedienen sie sich nun des Probabilismus, der Wahrscheinlichkeitslehre; was man nicht beweisen kann das macht man doch annehmbar um eine That für recht oder unrecht zu erklären, und nimmt den Autoritätenbeweis hinzu: was einmal ein jesuitischer Schriftsteller gelehrt hat das gilt. Finden sich abweichende Ansichten, desto besser, so hat man die Wahl nach Umständen, und am Ende wird dem Beichtvater eine Todsünde daraus gemacht, wenn er die Entschuldigung des Beichtenden verwirft die sich auf eine jesuitische wahrscheinliche Meinung berufen kann. Da darf man die Fasten brechen, wenn es zur Erhaltung des Lebens nothwendig ist, das tritt aber ein wenn man hungerig ist, sollte man's auch bei der Verfolgung eines Mädchens geworden sein. Mag eine päpstliche Bulle den Mönchen verbieten das Ordenskleid abzulegen, die Jesuiten erlauben es, wenn der Mönch stehlen oder in ein liederliches Haus gehen will, da das dem Kleid Schande bringen würde; der aber handelt recht welcher einen Skandal vermeidet. Wer sein Geld als Preis einer Pfründe gibt begeht die Sünde der Simonie; wer es aber gibt um sich den Verleiher geneigt zu machen oder ihm zum voraus für eine Wohlthat zu danken der sündigt nicht. Ein Diener der seinem Herrn auf schlechten Wegen behülflich ist sündigt nicht, er ist ja zum Gehorsam verpflichtet; und er sündigt wieder nicht, wenn er vom Gut des Herrn so viel nimmt als erforderlich ist daß sein Lohn seiner Arbeit entspreche oder der Summe gleich werde die andere bekommen. So haben die Jesuiten mit gleicher Liebe für alle gesorgt!

Hier kommt bereits Pascal auf den zweiten Kunstgriff der Jesuitenmoral, der darin besteht die Absicht zu lenken, das heißt bei einer schlechten Handlung eine bessere Absicht im Sinne zu haben. Der Volksmund hat daraus den Grundsatz gemacht: Der Zweck heiligt die Mittel. Neuerdings haben die Jesuiten Preise

ausgesetzt für den der diesen Spruch in einer ihrer Schriften nachweise; der Nachweis ist geschehen; ja die Sache der Absichtlenkung ist in Wahrheit noch viel ärger. Eine Frau z. B. welche die Ehe bricht soll ihre Absicht darauf lenken einem Nebenmenschen etwas Angenehmes zu gewähren, nicht aber ihren Mann kränken wollen. Besonders verwertheten die Jesuiten dies bei Ehrensachen, z. B. beim Duell. Nach dem Evangelium soll man zwar nicht Böses mit Bösem vergelten, sondern die Rache Gott anheimstellen. Man wende darum nur seine Absicht von dem strafbaren Verlangen nach Rache auf das Verlangen seine Ehre zu vertheidigen, welches erlaubt ist. Man darf seinem Feinde den Tod nicht wünschen aus einer Regung des Hasses, wohl aber um dadurch eigenem Schaden zu entgehen. So darf ein Sohn den Tod des Vaters wünschen und sich darüber freuen, wenn er es nur um des Gutes willen thut das ihm dadurch zufließt. Wer zum Duell gefordert wird der komme nicht in der Absicht sich zu schlagen, sondern sich zu vertheidigen, wenn der Gegner ihn angreift. Auch darf man den Zweikampf anbieten, wenn man nur so seine Ehre retten kann. „Auch darf man seinen Feind heimlicherweise tödten und braucht nicht einmal den Weg des Zweikampfes zu wählen, wenn man seinen Mann unbemerkt aus dem Wege räumen und so aus der Sache herauskommen kann, denn durch dieses Mittel vermeidet man zugleich das eigene Leben in einem Gefecht aufs Spiel zu setzen und an der Sünde theilzunehmen die unser Gegner durch ein Duell begehen würde.“ Falsche Zeugen, bestochene Richter darf man umbringen, ja sogar um einer Ohrfeige willen den ermorden der sie austheilen will, wenn es kein anderes Mittel gibt ihr zu entgehen; auch um üble Nachreden zu verhindern darf man den tödten der ein geheimes Vergehen bekannt machen würde, denn seine Ehre darf man vertheidigen wie sein Leben. Nur soll man sparsam damit sein die Lästerer zu ermorden, weil man sonst den Staat entvölkert oder vor Gericht bestraft wird. — Ein Richter darf Geschenke nehmen, wenn nur nicht die Absicht ist ihn zu bestechen, sondern seine Freundschaft zu gewinnen oder ihm für seinen Rechtsspruch zu danken. Auch braucht ein Richter das Geld für ein ungerechtes Urtheil nicht zurückzugeben; denn Gerechtigkeit ist er schuldig und kann er nicht verkaufen, aber die Ungerechtigkeit ist er nicht schuldig und dafür kann er Geld nehmen. Der Wucher besteht nur in der Absicht den Gewinn als einen wucherischen

einzustreichen; man lenkt die Absicht auf die Dankbarkeit dessen dem man Geld leiht.

Die Mariaverehrung soll der Himmelsschlüssel sein. Ihr das Herz zu schenken wäre freilich wie es sein sollte; aber das Menschenherz klebt auch an andern Dingen und so genügt es den Rosenkranz zu beten oder in Form eines Armbandes ihn bei sich zu tragen. Maria steht für die Sünder die sie anrufen; für die Maria bürgt der Pater Barry, für den bürgt der Orden. — Almosen soll man geben von seinem Ueberfluß; aber das ist kein Ueberfluß was man für die Zukunft oder die Kinder zurücklegt. — Beim Schwören gibt es heimliche Vorbehalte: daß man die Sache — heute — nicht gethan habe, welches „heute" man auch leise aussprechen kann um ganz sicher zu sein. Die gute Absicht seine Habe oder Ehre zu erhalten bestimmt auch hier den Werth der Handlung. — Wenn der Geistliche auf solche Weise noch den Sündern zu Hülfe kommt, ist die Absolution ein Leichtes; er soll sie auch dem gewähren welcher kommt daß er in der Hoffnung absolvirt zu werden mit mehr Leichtigkeit sündige. Daher strömen denn auch die Leute in die Jesuitenbeichtstühle. Allerdings soll man die nächsten Gelegenheiten meiden, aber wenn sich ein Herr ein paarmal des Monats mit einer Dienerin vergeht, wenn eine Frau einen Mann bei sich hat den sie nicht anständigerweise von sich lassen kann, so sind das keine nächsten Gelegenheiten. Auch ist es jedermann erlaubt in schlechte Häuser zu gehen, sobald er nur die gute Absicht hat die liederlichen Dirnen zu bekehren, so oft er auch die Erfahrung machen mag daß er vielmehr zur Sünde verführt werde.

Zur Sündenvergebung genügt neben dem Sacrament die bloße Reue, auch die blos durch Furcht vor der Strafe erregte; jene tiefe Zerknirschung des Schmerzes über das Böse ist unnöthig. So kann man sein ganzes Leben lang die Sünden leicht büßen und selig werden ohne je Gott geliebt zu haben, ruft Pascal, und der Jesuit antwortet: Suarez sagt es sei genug wenn man Gott liebt vor der Todesstunde, Vasquez sagt es reiche aus daß man es in der Todesstunde thue; andere sagen man solle Gott an den Festtagen lieben; andere sagen: alle drei, vier oder fünf Jahre einmal. Pater Sirmond sagt: Es ist genug wenn man Gott nur nicht haßt. Hier reißt für Pascal der Faden der Geduld: „Ihr greift die Frömmigkeit im Herzen an, ihr nehmt ihr den Geist der Leben gibt, wenn ihr sagt: die Liebe zu Gott sei

nicht nothwendig zum Heil, ja die Dispensation von dieser schweren Pflicht sei der Gewinn den Christus der Welt gebracht habe. Das ist der Gipfel der Gottlosigkeit. Seit Gott also die Welt geliebt daß er seinen Sohn gab, seitdem soll die erlöste Welt von der Pflicht ihn zu lieben entbunden sein! Die welche ihn nie geliebt sollen würdig sein Gottes in Ewigkeit zu genießen. Oeffnen Sie die Augen, mein Vater, und wenn Sie durch die übrigen Verirrungen Ihrer Casuisten nicht gerührt worden sind, so möge diese letzte, die alles Maß überschreitet, Sie von ihnen abziehen. Ich bitte Gott daß er Ihnen Gnade gebe zu erkennen wie falsch das Licht ist das Sie an diese Abgründe geführt, und daß er die mit seiner Liebe erfülle die sich erdreisten die Menschen davon zu dispensiren."

Die Jesuiten behaupteten nach der Veröffentlichung der Briefe daß Pascal mit dem Heiligen Scherz getrieben. Er frug: Soll man sich nicht über euere Schriftsteller lustig machen dürfen ohne des Spottes über die Religion beschuldigt zu werden? Das wäre eine Gottlosigkeit es an der Achtung fehlen zu lassen für die Wahrheiten welche der Geist Gottes offenbart hat, aber das wäre auch eine Gottlosigkeit es fehlen zu lassen an Verachtung für die Unwahrheiten welche der Geist des Menschen ihnen entgegenstellt. Und in der Fortsetzung des Streites nun in ernsterm Tone und oft im rhetorischen Pathos häuft er nicht blos Belegstellen der Jesuiten für ihre unsittlichen Sophismen, sondern schlägt sie auch durch Aussprüche der Bibel wie der Kirchenväter. Ihn leitet dabei das Wort von Gregor von Nazianz: „Der Geist der Liebe und Sanftmuth hat seine Heftigkeit und seinen Zorn." Die Wirkung der Briefe Pascal's war eine weitgreifende in einem Lande wo man nach Sainte-Beuve alles hat, wenn man die Lacher und den Ruhm für sich hat, wie Pascal. Auch die Landpfarrer regten sich und er schrieb für sie. Aber alle wollten den Bruch mit der Kirche vermeiden, sie unterschieden nicht zwischen deren unsichtbarer wahrer Wesenheit und ihrer sichtbaren und verderbten Gestalt, wie Luther und Zwingli gethan, und so griffen sie nach Vermittelungsversuchen, die ihnen möglich machen sollten sich Rom zu unterwerfen ohne doch ihre Sache zu verleugnen. Die offene Heftigkeit Pascal's ging nun den Männern von Port-Royal zu weit, und er selbst wollte nicht „Altar gegen Altar richten". So ward ein Formular ausgeklügelt das zugleich Gott und die Menschen befriedigen könnte, dessen Unterzeichnung die Ruhe herstellen sollte.

Man wollte alles glauben was die Kirche glaubt, und behielt dabei jesuitisch im Sinn: ohne dabei zu verdammen was sie verdammt. So wollten sie vor allem der Autorität gehorchen und dabei für ihr Gewissen salviren so viel möglich sei; an dieser Halbheit gingen sie zu Grunde. Pascal und seine edle hochbegabte Schwester dachten anders; sie wollten Gott und dem Gewissen vor allem folgen, und dem Machtspruch Roms so weit es möglich sei. Beide erklären in einem Schreiben das die gemeinsame Abfassung deutlich bekundet: „Es ist nur die Wahrheit die wahrhaft frei macht; aber es ist kein Zweifel daß sie nur diejenigen frei macht die ihrerseits auch sie selbst in Freiheit setzen dadurch daß sie dieselbe mit so viel Treue bekennen daß sie selbst für wahre Kinder Gottes bekannt und anerkannt zu werden verdienen. Vielleicht wird man uns von der Kirche ausschließen? Aber wer weiß nicht daß niemand gegen seinen Willen von ihr ausgeschlossen werden kann? Da Christi Geist das einzige Band ist das seine Glieder mit ihm und untereinander vereinigt, so können wir wol der äußern Zeichen, aber niemals der Wirkung dieser Vereinigung beraubt werden, solange wir nur die Liebe bewahren, ohne die niemand ein lebendiges Glied dieses heiligen Leibes ist.“ Von Arnauld zur Unterschrift des Formulars gedrängt starb Jaqueline im Gewissenskampf. Arnauld's Partei versammelte sich noch einmal im Hause des kranken Pascal; er sank vor Schmerz ohnmächtig zusammen als er sah wie sie muthlos die Wahrheit verließen. „So mußt' ich unterliegen“ sagte er selbst. Man stirbt allein, so handle man auch als ob man allein wäre, war längst einer seiner Grundsätze. Seine physische Kraft war erschöpft; der Tod erlöste ihn von seinen Leiden. „Wenn auch meine Briefe in Rom verdammt sind, was ich darin verdamme ist im Himmel verdammt“ war noch eine seiner Aufzeichnungen. Aber damals bestand der Jesuitismus noch fort, vom weltlichen Absolutismus begünstigt. Er wich vor der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, aber im 19. durfte er sein Haupt wieder erheben. Sint ut sunt, aut non sint! sagte ihr General bei der Wiederherstellung des Ordens; so sind auch die scheußlichen Behauptungen nicht widerrufen die Pascal bloßstellte; seine Waffen sind auch heute noch nöthig. Und wollen die freisinnigen und besten Kämpfer des Katholicismus nicht unterliegen wie er und die Jansenisten, so müssen sie sich auf das Evangelium stellen, statt auf die Scholastik, und auf Jesu Worte und vorbildliches Leben ein neues Bekenntniß gründen.

Pascal dachte an ein positives Werk, welches die Wahrheit des Christenthums durch die Vernunft erweisen und es dem Urtheil des Verstandes ebenso einleuchtend machen sollte als sein Gefühl und seine Gesinnung davon erfüllt und befriedigt waren. Aber im Weltalter des Gemüths unterschied er noch nicht die Religion, die Sache des Herzens, das gottinnige Leben der Liebe, von der Kirchenlehre und der Theologie, die ein Werk des Verstandes oder Unverstandes ist; während die innere Erfahrung ihn die Gerechtigkeit und Liebe Gottes, den Schmerz der Sünde und die Wonne der Erlösung empfinden ließ, vermochte er für so viele Dogmen den Anknüpfungspunkt in der menschlichen Natur nicht zu finden, von dem aus er sie dem Denken in ähnlicher Weise gewiß machen konnte, wie Descartes das Dasein Gottes aus der Idee des Unendlichen in unserer Seele bewies. Das warf ihn in quälende Zweifel und Geisteskämpfe, die selbst seine leibliche Organisation erschütterten, zumal er durch Abkehr von der Welt und ihrer Lust in Entbehrungen und Kasteiungen die Leidenschaften besiegen, den Frieden und die sittliche Hoheit gewinnen wollte, die ihm zur Betrachtung und Erforschung des Heiligen nöthig schien. Sein Schmerzensschrei: „Es kann nichts Gewisses als die Religion geben und doch ist diese selbst nicht gewiß!" erklärt sich daraus daß er die innerlich erfahrene Religion, das Gewisse, mit Satzungen der Dogmatik verwechselte, die allerdings nicht gewiß sind, sondern den Zweifel und die Kritik herausfordern. So blieb er bei dem Spruch: Die Natur macht den Zweifler zu Schanden und die Vernunft den Dogmatiker; denn das Unvermögen der Vernunft kann kein Dogmatiker und die Anschauung der Wirklichkeit kein Zweifler je besiegen. Pascal selbst erklärt es für Vermessenheit in der Theologie etwas Neues aufzustellen, während man den Muth wecken müsse in der Naturkunde Neues zu finden. Und darum bedauere ich keineswegs daß sein Werk nicht zum Abschluß kam; seine Vollendung war nicht möglich. Dafür hinterließ er uns seine besten Gedanken bruchstückweise in den Aufzeichnungen die er jahrelang für dasselbe machte. Sie sind ein Tagebuch des innern Menschen, voll heller Geistesblitze und tiefer Herzensblicke. Solche erschließen uns Immergültiges, während die große Mühe die Pascal sich mit dem Wunderbeweise gibt uns bei dem Naturforscher auffällt und die Atmosphäre von Port-Royal nicht verleugnen kann. Dort hatten die jansenistischen Frauen zur Zeit ihrer Bedrängniß durch den kirchlichen und weltlichen Abso-

lutismus einmal einen Dorn ausgestellt welcher der Leidenskrone Christi entstammen sollte, und ein Mädchen, Pascal's zwölfjährige Nichte, hatte an einem Augenübel gelitten das für unheilbar galt; aber von jenem Dorn berührt war das Auge genesen. Der Arzt, welcher das Kind freilich monatelang nicht gesehen, bestätigte die überraschende Heilung, und die wunderverlangende Phantasie der Gläubigen schmückte die Sache nun vielfältig aus, auch in poetischer Darstellung. Dreydorff, der in seinem Buch über Pascal's Leben und Kämpfe überhaupt die Legende auflöst und erklärt, welche ihn früh umsponnen, hat hier gezeigt wie in heller historischer Zeit aus einfachen Anlässen die Wundersage erwächst, ohne daß man eine absichtlich lügnerische Erfindung anzunehmen braucht. Anfangs ist das Erstaunen der Miterlebenden gar nicht so groß, aber das Jahr darauf feiert man ein Freudenfest. Man nimmt das Wunder als eine Erklärung die Gott selbst für Port-Royal abgegeben; Pascal betrachtet es als eine ihm persönlich widerfahrene Gnade, und läßt sich nicht beirren durch den Pater Annat, seinen Gegner, der ein Schriftchen veröffentlicht: Freudenstörer der Jansenisten. Derselbe wendet sich diesmal an den gesunden Menschenverstand, nennt jenen heiligen Dorn eine unverbürgte Reliquie, und meint: wenn das Wunder geschehen sei, so solle es die Jansenisten zur Demuth mahnen und die Ketzer bekehren. Pascal übersah wie das vorliegende Wunder des Glaubens Kind war, und suchte die Wunder überhaupt zur Mutter des Glaubens und zum Beweise seiner Wahrheit zu machen. Wenden wir uns lieber zu den Aussprüchen seiner eigenen innern Erfahrung, deren wir mehrere zusammenordnen wollen.

Das Denken ist das Wesen des Menschen. Alle Körper, das Firmament, die Sterne, die Erde, die Königreiche stehen niedriger als der geringste der Geister, denn er erkennt das alles und sich selbst. Und alle Geister und ihre Erzeugnisse stehen niedriger als die geringste Regung der Liebe. Der Mensch schwebt zwischen den zwei Abgründen des Unendlichen und des Nichts, selbst ein Nichts im Vergleich mit dem Unendlichen und ein All im Vergleich mit dem Nichts. Er ist stets mit der Vergangenheit oder Zukunft beschäftigt, statt in der Gegenwart zu leben; er jagt dem Glücke nach und sucht es in der Außenwelt, ihren Geschäften und Zerstreuungen, weil er sich elend fühlt, und er hat doch einen geheimen Trieb, der ihm sagt das Glück liege in Wahrheit nur in der Ruhe und in ihm selbst. Er sucht die Ruhe und

sie wird ihm durch die Langeweile unerträglich. Denn das Glück ist weder in uns noch in der Welt, sondern in Gott allein. Der Mensch ist so groß daß sich seine Größe selbst darin zeigt daß er sein Elend erkennt. Richter über alle Dinge, schwacher Wurm von Erde, im Besitz des Wahren, voll Ungewißheit, Preis und Auswurf des Universums! — Die ganze Reihenfolge der Menschen im Lauf der Jahrhunderte muß angesehen werden als ein und derselbe Mensch, der immer besteht und fortwährend lernt. Alle Menschen sollen ein Ganzes denkender Glieder bilden. Ein Glied von seinem Leibe getrennt hat nur untergehendes oder sterbendes Sein; Glied sein heißt Leben und Bewegung vom Geiste des Ganzen haben; das Wohlsein wie die Pflicht der Glieder besteht darin einzustimmen in die Leitung der allgemeinen Seele, und das Ganze zu lieben, in dem man sich selbst liebt. — In der großen Seele ist alles groß. Je größer der Geist desto größer die Leidenschaften; Ehrgeiz und Liebe sind die seiner Natur gemäßesten. Ich bewundere nicht einen Mann der eine Tugend in ihrer ganzen Vollkommenheit besitzt, wenn er nicht auch zugleich in gleichem Grade die entgegengesetzte Tugend hat. So war Epaminondas; er verband die höchste Tapferkeit mit der höchsten Milde. Denn sonst ist es kein Steigen, sondern ein Fallen. Man zeigt seine Größe nicht dadurch daß man an dem einen Ende ist, sondern dadurch daß man beide Enden berührt und alles zwischen ihnen ausfüllt. Je mehr Geist man hat, desto mehr Originalmenschen findet man.

Gut zu denken ist die Grundlage der Moral, aber auch die Erkenntniß hängt von der Richtung des Willens ab. Der Wille, welchem die eine Seite der Dinge besser gefällt als die andere, lenkt den Geist auf ihre Betrachtung und zieht ihn von der andern ab. Suche man darum den Menschen nicht in dem zu bekämpfen was er sieht, sondern ihm die Augen auch für das andere zu öffnen. — Das Recht ohne die Gewalt ist unvermögend, die Gewalt ohne das Recht despotisch. Darum sollen sie zusammen bestehen, damit was recht ist stark sei und was stark ist gerecht sei. Die Vielheit die sich nicht auf die Einheit zurückführt ist Verwirrung, die Einheit die nicht von der Vielheit abhängt ist Tyrannei. — Wir können das Ganze nicht erkennen ohne die Theile erfaßt zu haben, und den Theil doch nur im Ganzen begreifen. — Ueber die Philosophie spotten das heißt wahrhaft philosophiren.

Das ganze All lehrt dem Menschen seine Größe und sein Elend. Wäre keine Dunkelheit da, so würde er sein Verderben nicht fühlen, wäre kein Licht da, so würde er keine Heilung hoffen. Darum zeigt die Natur überall einen verborgenen oder verlorenen Gott sowol im Menschen als außer dem Menschen. Die Natur hat Vollkommenheiten um zu zeigen daß sie Gottes Bild ist, und Mängel um zu zeigen daß sie nur sein Bild ist. Wäre der Mensch nie verderbt worden, so würde er die Wahrheit und Seligkeit genießen, und wäre er nie anders als verderbt gewesen, so würde er von beiden keinen Begriff haben. Der wahre Gott erfüllt die Seele und das Herz das er besitzt zugleich mit Demuth und Zuversicht; er läßt sie fühlen daß er ihr einziges Gut ist und daß sie nur in ihm Freude und Frieden finden. Er pflanzt die Religion in den Geist durch Gründe und in das Herz durch seine Gnade. Er kann nur denen genommen werden die ihn verwerfen, ihn begehren ist ihn besitzen. Die Wahrheit ohne die Liebe ist nicht Gott. Die heilige Schrift ist eine Wissenschaft des Herzens, die Liebe ist ihr Gegenstand und ist auch der Eingang zu ihr. Das Leben ist ein beständiges Opfer, das der Tod vollendet.

Nicht anders und nichts anderes als Gott und die Weltordnung zu wollen erschien Pascal als Lebensaufgabe. Es erfüllt uns mit Wehmuth, wenn wir lesen wie dieser hohe edle Geist seinen kranken Leib noch kasteite und die Krankheit für den natürlichen Zustand des Christen erklärte; aber der Wehmuth gesellt sich Bewunderung, wenn er dies erklärt: „Man ist durch die Krankheit wie man immer sein sollte, man leidet Uebel und entbehrt Güter und Freuden der Sinne, ist frei von den Leidenschaften die während des Lebens uns quälen, fühlt sich ohne Ehrgeiz, ohne Habsucht, und steht in beständiger Erwartung des Todes. Sollten die Christen nicht so ihr Leben zubringen? Und ist es nicht ein großes Glück, wenn man sich durch die Nothwendigkeit in den Zustand versetzt sieht in welchem man aus Pflicht sein sollte, und nichts weiter zu thun hat als sich demüthig und ruhig zu unterwerfen? Deswegen verlange ich nichts mehr als Gott zu bitten daß er mir diese Gnade gewähre."

Corneille war für die Poesie nicht sogleich von so durchschlagend tonangebender Gewalt wie Descartes und Pascal für die Prosa. Die Dichtkunst ward von Mittelmäßigkeiten, die im Sold von Reichen und Vornehmen standen, wie ein Handwerk getrieben,

galt es nun galante Verse zu drechseln oder eine neue französische Iliade zu schustern; nicht blos Clovis und der heilige Ludwig, auch die Jungfrau von Orleans mußte den Stoff hergeben, dem in langweiliger Nachahmung die Form des römischen Epos aufgedrückt wurde. Der Einfluß Italiens und Spaniens, wie ihn der Hof durch Maria von Medicis und durch Anna von Oesterreich erfuhr, brachte eine verzierte bilderreiche Sprache, den Marinismus mit, gegen den wir noch Moliere kämpfen sehen. Der Roman, der politisch galante, vertauschte die Namen aber nicht die Darstellungsweise der Ritterbücher, indem Gautier de Costes de la Calprenede Begebenheiten und Helden der griechischen und römischen Geschichte mit allerhand verliebten Abenteuern und Phantastereien ausstattete, und Madeleine de Scudery auf diesem Weg auch in den Orient fortging, und ihre seltsamen Erfindungen mit sentimentalen Reflexionen und Sittensprüchen durchwob, stets einer phrasenreichen Weitläufigkeit beflissen. Paul Scarron, ein burlesker Possenreißer, der auch die Aeneide travestirte, ahmte die komischen Romane der Spanier nach. Ein zweiter Malherbe, Boileau, war nöthig um dem modernen Geschmack den Sieg zu sichern.

Dafür fand Corneille in der Malerei den ebenbürtigen Zeitgenossen in Nicolas Poussin (1594—1665). Wie der Dichter von den Spaniern, so kam der Maler von den Italienern zu der Antike und sah in dem würdevollen Pathos des Römerthums sein Ideal. Er arbeitete nicht mehr aus dem naiven Volksgefühl heraus, sondern mit selbstbewußter Bildung wollte er dem Urtheil der Kenner gefallen. Schon in Paris hatte er sich mit Optik und Perspective gründlich vertraut gemacht; in Rom studirte er die antiken Monumente. Ihre plastische Größe imponirte ihm, und römische Reliefs wurden neben Rafael's Tapeten die Vorbilder für seine historischen Compositionen. Er verband sich mit dem Bildhauer Quesnoy, beide zeichneten und modellirten, einer unter des andern Leitung, beide unter dem Einfluß des gelehrten Cassiano del Puzzo. Wenn Poussin dann componirte, so hatte er sich zuerst durch Lectüre und Nachdenken des Stoffes und der in ihm auszuprägenden Idee bemächtigt; dann entwarf er eine Skizze, und nach dieser modellirte er sich die Gestalten in kleinem Maßstabe, aber in voller Rundung, und nun schritt er zur malerischen Ausführung. Von dem großen Gegenstand soll die Darstellung alles Kleinliche fern halten um das Decorum der Handlung nicht zu

stören. Die Composition soll einen Gedanken zum Grundmotiv haben, aber ungesucht erscheinen, durch Ebenmaß und Ordnung zur Schönheit streben. So spricht Poussin sich in seinen Briefen aus; demgemäß waltet allerdings der kühle berechnende Verstand in seinen Werken, und wenn Christus mit den Jüngern beim Abendmahl auf antikem Triclinium lagert, wenn bei der Findung Moses' die Frauen gleich römischen Statuen angethan sind, so muthen uns diese classischen Formen fremdartig an, aber wir müssen die Durchbildung der Gestalten und den stolzen Faltenwurf der Gewänder preisen. Innigkeit der Empfindung und individueller Ausdruck stehen zurück hinter einem allgemeinen Adel der Form; das Colorit ist blaß, trübe und stimmungslos. Am bedeutendsten ist Poussin wo er im Heroischen oder Idyllischen auch den Stoff aus dem Alterthum wählt, und in seinen Bildern zu Tasso's befreitem Jerusalem. Dabei wußte er nicht blos den landschaftlichen Hintergrund für seine historischen Compositionen zu mitwirkender Bedeutung zu erheben, sondern er machte auf andern Bildern die Natur selbst zur Hauptsache und gab ihr dann eine mythologische Scene zur belebenden Staffage. Auch in der Landschaft ist er auf das Ernste und Feierliche gerichtet; eine Baumgruppe im Vordergrund, eine Höhe mit antiker Architektur in der Mitte, ein Gebirge zur Umgrenzung der Ferne ordnet er zusammen, und legt seiner Begabung und Weise gemäß mehr Nachdruck auf schwungvolle Linien als auf den Reiz und Duft des Colorits. Man hat den Stil seiner Landschaft den heroischen genannt, und wohl mag man die Natur nach seiner Auffassung sich als die Umgebung eines einfachen Heldengeschlechtes vorstellen. Sein Schwager Caspar Dughet, gewöhnlich auch Poussin genannt, behielt diese Richtung bei, ließ aber an die Stelle der architektonischen Ruhe ein bewegtes Leben in der Landschaft erscheinen; sein Grün ist saftig frischer, der Wind säuselt in den Bäumen, oder der Sturm biegt die Aeste, wühlt im Laub und scheucht die Wolken.

Wie wir in der Literatur Frankreichs neben den streng geschulten Romanen immer auch die Vertreter des leichtbeweglichen gallischen Geistes haben, so stellt sich in der Malerei Jacques Callot (1594—1635) neben Poussin. Nicht großräumige Gemälde sind es, sondern kleine Kupferstiche, in denen er seine Meisterschaft mit origineller Frische bewährt; nicht Stoffe aus dem Alterthum wählt er, sondern Begebenheiten der Zeitgeschichte und der Gesellschaft, die er keck und lebhaft charakterisirt. Er entlief seiner

vornehmen Familie, der das Malen zu niedrig dünkte, und kam unter Zigeunern und Seiltänzern aus Nancy nach Italien, wo er für den Großherzog von Toscana dessen Hoffeste in Bildern verewigte. Dann kehrte er in die Heimat zurück. Das Ideale lag ihm fern; statt heroischen Pomps schilderte er in genrehafter Auffassung das Elend des Krieges, das Treiben der Soldaten im Lager, statt ernst religiöser Scenen die Versuchung des heiligen Antonius mit den abenteuerlichsten und lustigsten Teufeleien, oder das Bettlerleben wie die Tänze und Liebschaften der feinen Welt, alles mit echtem Humor, darin ein Vorläufer Moliere's, nur phantastischer.

Zwei jüngere Meister, le Sueur (1617—55) und Claude Gelee, nach seinem Geburtsort Lorrain genannt (1600—82) ragen zwar in die Zeit Ludwig's XIV. hinein, blieben aber von deren Einflüssen unberührt; der eine verdankte seine Bildung vornehmlich Rafael, der andere der italienischen Kunst und Natur überhaupt. Le Sueur hat weniger Energie, aber mehr Innerlichkeit und Wärme als Poussin; das milde klare Schönheitsgefühl und der Zug nach dem Idealen erwarb ihm den Ehrennamen des französischen Rafael. In seinen Darstellungen aus dem Leben des heiligen Bruno läßt sich die religiöse Stimmung von Port-Royal wiederfinden; er ist der Racine der Malerei.

Claude Lorrain ist gleichfalls milder, stimmungsvoll malerischer als Poussin, und vollendet den idealen Stil der Landschaft. Leiser Lufthauch spielt in den anmuthigen Laubmassen seiner prachtvollen Bäume, goldiges Licht zittert durch sie hin und leitet den Blick in die duftig klare Ferne; „der Himmel ist so feierlich, so ganz als wollte er öffnen sich: dies ist der Tag des Herrn!" sagen wir mit Uhland, denn es ist Sonntag in der Natur, so heiter, so morgenfrisch oder so abendruhig ist alles. Zur plastischen Schönheit des Erdkörpers kommt eine classisch stilvolle Architektur, und in dem lichtgetränkten sanft bewegten Wellenspiegel von Fluß und Meer strahlt der reine Himmel wider. Während le Notre's Gartenkunst die Natur in Regeln zwängte und beschnitt, hat Claude Lorrain sie verklärt.

Unter Poussin's Einfluß entwickelte sich Kunstliebhaberei und Kunstverständniß in Frankreich; ein Staatsmann wie Colbert begriff die Bedeutung der Kunst für das öffentliche Leben, für den Ruhm der Nation. Im Louvre ward die große Gemäldesammlung angelegt und dem Publikum aufgethan, durch die Errichtung einer Malerakademie in Rom ward die Brücke von Paris nach Italien

und dem Alterthum geschlagen, und mit dem wissenschaftlichen Studium der Kunst ging eine Läuterung des Geschmacks Hand in Hand; Frankreich ward dadurch tonangebend für Europa, zumal das Handwerk durch seine Verschmelzung mit der Kunst kraft seiner eleganten Formschönheit den Preis auf dem Weltmarkt gewann.

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts steht in Frankreich unter dem Gestirn Ludwig's XIV. Während seiner Kindheit suchten die französischen Großen noch einmal die Häupter zu erheben in den Unruhen der Fronde, die einer ihrer Führer, der Cardinal Retz, in seinen Denkwürdigkeiten so lebendig und anziehend geschildert hat. Sein schöner Wahlspruch lautet: Solange alle großen Dinge nicht ins Werk gesetzt sind erscheinen sie denen unmöglich die keiner großen Dinge fähig sind. Anfangs war die Bewegung ein Kampf des Parlaments gegen den König wie in England; aber in England scharten sich die Cavaliere um den König, das Bürgerthum um das Parlament, und der demokratische Geist errang den Sieg durch Männer aus dem Volke; in Frankreich dagegen lag die Führung des Streites in den Händen des hohen Adels, der seine feudalen Vorrechte retten, seiner Eitelkeit fröhnen, allein das Privilegium haben wollte in Gegenwart der Königin sich zu setzen oder zur Hoftafel gezogen zu werden. Da hatte das Bürgerthum kein Herz für den Krieg und seine Ritterlichkeit, die Wirren dienten nur dazu das Land ruhebedürftig zu machen und so die Selbstherrschaft des jungen Königs zu begünstigen. Als er 1661 die Zügel der Regierung ergriff, war er eine glänzende Erscheinung, imponirend und gefällig zugleich, voll Thätigkeitsdrang und Ausdauer. Turenne und Condé, die vorher gegen den Thron gekämpft, zog er an sich heran und machte sie zu den Generalen, deren Waffenthaten Frankreich zur gebietenden Macht Europas erhoben und die Nation mit dem Schimmer des Kriegsruhmes blendeten, der sie der verlorenen Freiheit vergessen ließ. Im Innern verwaltete Colbert das Gemeinwesen, hob Handel und Industrie, und gründete die Akademien der Künste und Wissenschaften. Ludwig selbst aber stand im Mittelpunkt, er war der Träger der Idee des Nationalstaates, und als solcher sprach er das stolz vermessene Wort: Der Staat bin ich! Der Hoftheologe Bossuet war ihm mit der Lehre entgegengekommen, daß Gott selbst die Könige zu seinen Statthaltern gesalbt, seine Majestät in der ihrigen nachgebildet; darum müsse dem Könige, der niemand Rechenschaft schuldig sei, unbedingt und ehrfurchtsvoll gehorcht

werden; dafür soll der König die wahre Religion und ihre Priester aufrecht halten und gegen die Unterthanen weise Gerechtigkeit üben. Die Bürger freuten sich der Ordnung, die Gemeinden wie die Provinzen sahen zwar ihre Selbständigkeit schwinden, aber auch die feudalen Adelsgelüste wurden gebrochen, und die Beamten, durch welche der König den Staat verwaltete, des Rechtes pflegte, waren meistens dem Mittelstand entnommen, der durch sie an der Leitung der öffentlichen Angelegenheiten Antheil gewann, nur daß sie nicht Volksvertreter, sondern königliche Diener waren. Die ausübende Gewalt ward das strahlende Centrum der Gesellschaft, sagt Buckle, und entwickelt wie ein Geist der Bevormundung alles regeln und leiten wollte, als ob kein Mensch seine Interessen kenne und für sich selbst sorgen könne. Während der jugendlichen Manneskraft Ludwig's gelang das Erstaunliche; aber das unbegrenzte Herrschergefühl begann bald sich im prunkenden Schein der Macht zu sonnen. Der Hof sollte nicht blos das Herz von Frankreich sein und alles Große und Glänzende vereinen, sodaß man die Schriftsteller ermahnen konnte die Stadt Paris kennen zu lernen, den Hof zu studiren; in einer steifen Etikette ward aus der Huldigung der Majestät ein förmlicher Cultus gemacht, im Schaugepränge der Bauten und Feste, in den Gnaden die der König spendete, ward das Mark des Volkes ausgesogen und verbraucht. Die Monarchie glitt in das Sultanat hinüber, der König begann mit der frömmelnden Maitresse, der Maintenon, zu frömmeln, er brach den Religionsfrieden und vertrieb mit den Hugenotten seine gebildetsten gewerbfleißigsten Bürger; die greuliche Verheerung der Pfalz fand ihre Strafe in dem Ausgange des Spanischen Erbfolgekrieges, der die Macht und den Wohlstand Frankreichs zerrüttete. Wenn ein Menschenalter vorher alle Nationalkräfte in den Waffen und in der Arbeit des Friedens, in Handel und Industrie wie in Kunst und Wissenschaft gesteigert waren um den Thron zu verherrlichen, so fühlte sich nun das Volk beim Tode Ludwig's XIV. wie von einer schweren Last befreit und meinte wieder athmen zu können.

Ludwig XIV. hat die Blüte der Literatur nicht geschaffen; aber er hat die vorhandenen Kräfte zu schätzen verstanden, jedoch auch ihren Werken das höfische Gepräge gegeben. Er sah in der Literatur eine öffentliche Angelegenheit; sie sollte dem Gemeinwesen zugleich dienen und Glanz geben, darum verlieh er den hervorragenden Schriftstellern Jahrgehalte oder ehrenvolle Aemter, die

ihnen Muße für die Kunstübung ließen. Es war menschlich schön wenn er den Komödianten und Komödienschreiber Moliere einmal einlud mit ihm zu speisen, wobei die adelichen Kammerherren den Bürgerlichen bedienen mußten. Aber indem die Poesie salonfähig sein sollte, mußte sie sich den Convenienzen fügen, mußte der Ausdruck der Natur in glatter Correctheit sich abschwächen oder in eleganter Rhetorik sich aufputzen. Wo der Hof der Parnaß war und der König unter einer Alongeperrüke in Atlasschuhen mit rothen Absätzen als Musengott einherwandelte, da ward nicht mehr der freie Hochsinn, die freie Anmuth des Griechenthums nachgebildet, sondern der hohle Pomp und die würdelose Schmeichelei der Byzantiner. Un roi, une loi, une foi hieß es; das uniformirte auch die Geister, und als die Männer der frühern Tage gestorben waren, da war kein neuer Nachwuchs erzogen. Wie hätte es auch geschehen sollen, wenn unter Ludwig XIV. ein Verbot gegen die Philosophie von Cartesius ergehen konnte, und Pascal's Briefe in die Provinz nach dem Wunsche Roms auf königlichen Befehl durch den Henker zu Paris verbrannt wurden! Eine neue Literaturblüte ward erst durch jene Geisteshelden hervorgerufen die den Kampf gegen den politischen und religiösen Despotismus im 18. Jahrhundert führten.

Durch seine verdienstvolle chronologische Zusammenstellung der bedeutenden wissenschaftlichen Arbeiten Frankreichs im 17. Jahrhundert hat Buckle nachgewiesen daß sie das Werk der großen Generation vor Ludwig XIV. waren, wie die mathematischen Forschungen von Descartes, Pascal, Mersenne, Pecquet's Entdeckung der Lymphgefäße, Rey's chemische Untersuchungen. Sie machten den französischen Namen berühmt, der junge König erkannte das und vertheilte Auszeichnungen und Ehrengehalte an Gelehrte, aber diese wurden dadurch Vasallen der Krone, die Bücher wurden nun mit Rücksicht auf die Gunst des Hofes geschrieben, die Kühnheit und Kraft der Gesinnung ward abgeschwächt, und das Ende des Jahrhunderts war arm an originellen Köpfen. Die Literatur sucht das Neue, sie lebt in der Bewegung, die Regierung hält die bestehende Ordnung aufrecht. Wirken beide Mächte für sich und erfahren sie ihren gegenseitigen Einfluß, so gewinnt die Literatur Halt und Zusammenhang, und die Regierung Licht und Fortschritt. Wenn aber die Regierung die Literatur beherrscht, so wird jene stationär, diese servil; unter der Bevormundung von oben verlieren die Geister ihre eigenthüm-

liche Schwungkraft. Newton's Genialität gab den Naturwissenschaften eine andere Gestalt; aber selbst das Verständniß oder der Muth der Anerkennung fehlte dafür in Frankreich. Ein Menschenalter ging vorüber seit ihrer Bekanntmachung, und noch hatte kein französischer Astronom die Gesetze der Gravitation angenommen. Da ist es allerdings hart und schlagend zugleich, wenn der englische Culturhistoriker schreibt: „Zu keiner Zeit sind Schriftsteller so verschwenderisch belohnt worden als unter der Regierung Ludwig's XIV.; und zu keiner Zeit sind sie so gemein und knechtisch gesinnt, so gänzlich unfähig gewesen ihren großen Beruf als Verkünder des Wissens und als Prediger der Wahrheit zu erfüllen. Um die Gunst des Königs zu gewinnen opferten sie den Geist der Unabhängigkeit, der ihnen theuerer als ihr Leben hätte sein sollen; sie gaben die Erbschaft des Genius fort, sie verkauften ihr Erstgeburtsrecht für ein Linsengericht."

Racine und Moliere sind die beiden Sonnen am Himmel der französischen Dichtkunst während der bessern Tage Ludwig's XIV. Der kritische Gesetzgeber war Boileau. Die Franzosen nennen ihn ihren Horaz, wobei sie freilich nicht sowol an den Odendichter als an den Verfasser der Satiren und Episteln denken. Boileau begann mit erbarmungslos scharfen Satiren gegen die sentimentalen Schäfer, gegen die irrlichterirenden Romanschreiber, gegen den hohlen Klingklang der überzierlichen Verskünstler. Er hatte die Gabe die Geister zu unterscheiden, während die zeitgenössische Menge gewöhnlich eine glückliche Mittelmäßigkeit neben oder gar über die wirkliche Größe stellt; er wies auf das echte Gold Vergil's gegenüber dem aufgeputzten Messing Gongora's und Marini's. Sein Lehrgedicht von der Dichtkunst sucht die philosophische Gründlichkeit des Aristoteles mit den feinen Bemerkungen des Horaz zu verbinden, und ward das Gesetzbuch für In- und Ausland. Im Zweckmäßigen und Verständigen des Inhalts, in der klaren Reinheit der Form sucht er das Wesen der Kunst;

> Liebt die Vernunft und leiht für jedes eurer Werke
> Von ihr allein den Glanz, von ihr allein die Stärke;
> Das Wahre nur ist schön, das Wahre lieblich nur.

Und wenn er vom Elegiker sagt daß er vor allem selber die Liebe fühlen müsse, wenn er will daß die Natur das einzige Studium des Lustspieldichters sei, und Moliere für den größten Schriftsteller unter den Zeitgenossen erkennt, wenn er das Maßvolle und Wahr-

scheinliche statt des Abenteuerlichen, Ungeheuerlichen begehrt, so mögen wir es bedauern daß er das Nationale verkannte, daß die mittelalterliche Literatur Frankreichs ihm fremd blieb, und daß er das moderne Drama in die engen Regeln des antiken einzwängte statt aus ihm selbst sein Kunstgesetz zu entwickeln. Boileau's Satiren selbst waren Muster einer kräftigen und gefälligen Darstellung, und in dem Lutrin gab er ein kleines komisches Epos parodistischer Art: der Zank des Geistlichen mit dem Vorsänger ob ein weggerücktes Chorpult wieder an seine Stelle gesetzt werden solle, verspottet in der Erhabenheit des heroischen Stils alles zwecklose Ereifern um Kleinigkeiten. Von den Briefen sind mehrere „an den großen König" gerichtet; hör' auf zu siegen, sonst hör' ich zu schreiben auf, begann er einmal pomphaft lächerlich; aber im Leben behauptete er seine Unabhängigkeit, und als Ludwig XIV. ihm einmal eigene Gedichte vorlegte und ein kunstrichterliches Urtheil verlangte, gab er zur Antwort: Eure Majestät hat schlechte Verse machen wollen und wie immer die Absicht erreicht. Später zog sich Boileau vom Hofe zurück, „wo er nichts mehr loben konnte", wie er selber sagte. Es bezeichnet die französische Poesie daß in ihr der geschmackvolle Kritiker eine so einflußreiche Stellung gewann wie anderwärts ein originaler Dichter kraft schöpferischer Thaten der Phantasie. Das Verständige, Allgemeingültige, Regelrechte erhob er über das Freie und Eigenthümliche des Fühlens und Denkens; was man in der Kunst lehren und lernen kann galt ihm mehr als das Unbewußte das sich nicht meistern läßt. Durch die ernste Gediegenheit seines Wesens und Strebens gewann er für den Schriftsteller als solchen eine geachtete Stellung in der Gesellschaft.

Neben die correcte Gemessenheit des Romanen können wir auch jetzt wieder einen Gallier mit der Lust zum Fabuliren und der sorglos heitren Natur stellen, Lafontaine, den Sohn der Champagne, der wie eine frische Feldblume unter den Gartengewächsen von Paris steht, oder nennen wir ihn mit seinem eigenen Wort den Schmetterling des Parnasses. „Schafft mir die Affengesichter fort!" hatte Ludwig XIV. in Bezug auf niederländische Genrebilder gesagt; so verstand er auch den Dichter nicht, der dafür von vornehmen Damen Versorgung und Gunst erhielt. Seine Fabeln nehmen die Stoffe bald von Aesop, bald aus dem Orient; aber die ursprüngliche Freude am Thierleben weicht der Schilderung der menschlichen Gesellschaft, für welche die Thiere nur den Namen oder die Maske hergeben, und in kurzen leichten Versen ergießt sich

ein behagliches Geplauder mit einer naiven Anmuth, die selten wieder erreicht ward. Seine Erzählungen knüpfen an die Italiener an; Boccaccio, Machiavelli, Ariost nennt er seine Meister, das sinnlich Reizende ist ihm mit ihnen gemeinsam, aber eine sich halb verhüllende Lüsternheit, das zweideutig Schlüpfrige weist auf die Atmosphäre der höfischen Kreise hin. Eine moralische Schlußwendung soll das Lascive entschuldigen. Die leichtfertige Poesie des Genusses, die sich hier anknüpfte, würzte die Geselligkeit im Hause von Ninon de Lenclos, und wuchs bald mit dem Sittenverfall der höhern Stände. Witzige pikante Einfälle, Galanterie und Persiflage in gleichschenkeligen Epigrammen zu reimen war in der Gesellschaft wie in der Literatur beliebt. Feenmärchen, die Uebersetzung von Tausendundeine Nacht und Nachbildungen derselben bildeten neben geistreichen Briefen eine unschuldigere, meist von Frauenhand gepflegte Unterhaltungsliteratur.

Noch möge hier Jean Baptiste Rousseau genannt werden, wenn er auch weit in das folgende Jahrhundert hineinragt. Der frostige Pomp seiner meisten Oden wird von einem neuern Franzosen selbst, von Sainte-Beuve verworfen, wenn der ihn den am wenigsten lyrischen Menschen in dem am wenigsten lyrischen Zeitalter nennt. In seinen Psalmen hat er die Glut des religiösen Gefühls, wie die hebräische Poesie sie bietet, zugleich mehr zu regeln und zu schmücken gestrebt. Wie wenig sie ihm vom Herzen gingen beweisen die gleichzeitigen zotenhaften Frivolitäten. Einige seiner Oden haben gute Gedanken und Schwung, die meisten sind Handwerkerarbeit. Von der an die Nachwelt sagte Voltaire: sie wird nie an ihre Adresse kommen! Dieser Witz hat den Namen des Dichters unsterblich gemacht.

In der Prosa ragen die Memoiren des Cardinals von Retz und des Herzogs von Saint Simon hervor, bewundernswerthe Spiegel der Zeitgeschichte, vorzüglicher als de Mezeray's chronikenartige oder Saint Real's romantisch ausgeschmückte Geschichtschreibung. Du Chesne sammelte alte Historiker, du Cange begründete die gelehrte Kenntniß des Mittelalters, aber eine kritische Beleuchtung wie der französische Staat geworden duldete der Despotismus nicht. Bossuet, der den Staat im Hofe Ludwig's XIV. und das Christenthum im römischen Papstthum sah, schrieb für den Unterricht des Dauphins einen Ueberblick der Weltgeschichte, der nach dem Vorgange des Alten Testaments und der Kirchenväter die göttliche Leitung der Ereignisse darlegt. Er war ohne

selbständige philosophische Ideen und eigene tiefe Empfindung, ja ohne Sinn für Gewissensfreiheit: er vertheidigte die Aufhebung des Edictes von Nantes, hatte kein Wort gegen die scheußliche Brutalität welche die Protestanten belehren sollte, und verfolgte die edle Herzensmystik der Frau Guyon als Ketzerei; aber er wußte sich stets mit Würde zu verbrämen und alles mit dem Pathos des Kanzelredners in hochtönigen Phrasen zu behandeln. Das französische Talent für Beredsamkeit sah sich vom Staat ausgeschlossen; aber bei kirchlichen Festen verlangte Ludwig XIV. eine schwungreiche und erhebende Predigt; er zeichnete die Geistlichen aus die mit rhetorischer Fülle ihre Gedanken ausstatteten, und rief einen Wetteifer unter ihnen hervor, sodaß sie bald mehr zum Verstande sprachen und zu überzeugen suchten, wie Bourdaloue, bald mehr das Gemüth zu rühren oder anzufeuern trachteten wie Bossuet und Flechier. Vorzüglich in der Gedächtnißrede entfalteten beide ihre Kunst. Hier steht Bossuet großartig da. Vom Mittelpunkt des damaligen europäischen Lebens aus spricht er beim Tode der Witwe Karl's I. oder des Prinzen von Condé in umfassender Weise über die Leiden und Thaten derselben, indem er ihre Persönlichkeit im Zusammenhang der Geschichte auffaßt, in ihrem Geschick auf das göttliche Walten hinweist und den Blick über das Irdische hinaus erhebt. Die ehrfürchtige Bewunderung, die heute noch die meisten Franzosen über Bossuet kundgeben, kommt auf Rechnung des romanischen Elements, das von ciceronianischer Rhetorik noch mehr gefesselt wird als der germanische Sinn, der sich ganz anders von Pascal oder Descartes befriedigt findet, weil er sein eigenes Wesen in denselben wiedererkennt, das ja durch die Franken in Frankreich vorhanden ist, wie wir bei der Gothik, der fränkischen Bauweise, schon erörterten. — Neben diesen Theologen wirkte der skeptische Geist, den Montaigne geweckt hatte, in Rochefoucault fort, der dem äußerlichen Pomp und den prahlerischen Großthaten seiner Zeit gegenüber auf die innern Stimmungen und Triebfedern der Furcht, der Heuchelei, der Wollust, kurz der Selbstsucht hindeutet, die sich in täuschende Masken einkleide, aber niemanden betrüge der einmal den faulen schlechten Grund im Menschen gefunden habe. Seine Maximen hat Voltaire ein wahres, Rousseau ein trauriges Buch genannt; sie sind ein einseitiges, und verkennen das opfermuthige Streben nach Licht und Recht, das auch in der Seele wohnt. Treffend fragt Arnd: wie denn wol Rochefoucault, der

seine trüben Erfahrungen in der vornehmen Welt gemacht hatte, den erhabenen Sinn beurtheilt hätte, mit welchem damals ein Vincent von Paula die Ketten sich selber angelegt um einen Galerensklaven zu befreien, und der verlassenen Kinder in Paris sich rettend angenommen. Unbefangener ist la Bruyere. Er reflectirt in seinen Charakteren nicht blos über den Geizigen, Eiteln, Neidischen, sondern läßt sie leibhaftig in verschiedenen Lagen ihre Natur entfalten, durch lebendige Anschaulichkeit und feine Ironie in der Prosa ein würdiger Zeitgenosse des Gründers der Charakterkomödie in der Poesie. Er selbst sagt daß er die Menschen vernünftig machen wollte, die durch Pascal gläubig, durch Rochefoucault selbstsüchtig würden. Wer als Christ und Franzose geboren sei der fühle sich beschränkt in der Satire, denn die großen Gegenstände seien ihm untersagt; darum müsse er sich auf kleine Dinge richten, die er durch das Genie der Behandlung erhöhe.

Ich schließe mit Fenelon, der den Uebergang in das 18. Jahrhundert anbahnt (1651—1715). Der Sohn eines adelichen Geschlechts war er in den geistlichen Stand eingetreten, der rasch zu Ehren und Ansehen führte. Er wollte zuerst als Missionär das Evangelium im alten Hellas verkündigen, dessen Philosophie und Poesie seine Jugend genährt und begeistert hatte; er wollte das Kreuz auf dem Parnaß aufpflanzen, Marathon und Salamis sollten wieder von freien Griechen bewohnt werden. Als ihm dies versagt ward, trachtete er im eigenen Vaterlande wie vor ihm die Cardinäle Richelieu und Mazarin politischen Einfluß zu üben, wo möglich das Steuer des Staates selbst in die Hand zu nehmen. Allein die beschauliche Natur überwog in ihm doch die handelnde, und sein zarter Sinn, seine vorzügliche Gabe unterhaltender Mittheilung ward von den Machthabern zunächst benutzt um Töchter protestantischer Familien im Katholicismus zu unterrichten, dann durch seine Predigt die gewaltsamen Bekehrungsversuche des Königs unter den Hugenotten zu unterstützen. Er that es so schonungsvoll als möglich, denn er war bereits ein Forderer der Gewissensfreiheit. Eine Frucht jener Thätigkeit war eine Schrift über die Erziehung der Mädchen, die er weniger auf Dogmen, Ceremonien und Tournure, mehr auf die Bildung des Herzens gerichtet wissen wollte. Nun erhielt er die Stellung für die er geeignet war; er sollte den Thronerben Frankreichs erziehen, und er that es in einer Weise welche die Nation zu der Hoffnung auf einen guten und einsichtsvollen König berechtigte.

Ein früher Tod hat sie vereitelt. Zwei Schriften, die Fenelon für seinen Zögling verfaßte, waren die Anweisung für das Gewissen eines Königs und der Telemach. Der Fürst ist ihm der Erhalter des Gleichgewichts im Staat, der Bewahrer der Gesetze, nicht der Eigenthümer von Land und Leuten; eine Macht ohne Schranken gilt ihm für eine Art von Wahnsinn, die Gewaltherrschaft des Einen für eine Verletzung der menschlichen Verbrüderung. Der König soll Vater, nicht Herr sein wollen; Alle sollen nicht dem Einen gehören, aber Einer soll für Alle sein um ihr Glück zu begründen. Und so empfiehlt Fenelon Frieden und Sparsamkeit, weil Frankreich durch die Kriege und Prachtliebe des Hofs verarme, ja er tritt ein für die Rechte des Volkes, das wieder am Staate selbstthätigen Antheil nehmen soll; aus dem Adel, der Geistlichkeit, dem Bürgerthum sollen freigewählte Abgeordnete zu Generalständen zusammenkommen. Er forderte am Anfang des Jahrhunderts was vor dem Schluß desselben durch die Noth der Zeit und den Freiheitsdrang des Volkes verwirklicht ward.

Den Telemach muß man nicht mit dem Epos Homer's oder Vergil's vergleichen wollen; er ist ein didaktischer Roman, der allerdings an die Odyssee anknüpft, und die Abenteuer des Jünglings weiter ausspinnt um ein dichterisches Gemälde des Alterthums zu entwerfen; aber im Gewand anmuthiger Unterhaltung soll das Buch ein belehrender Regentenspiegel sein, den Prinzen vor den Gefahren der Unsittlichkeit warnen, ihn Lebensklugheit und Staatsweisheit lehren. Telemach sieht auf seinen Fahrten die mannichfachsten Staatseinrichtungen, und vor dem alten Idomeneus, dessen Herrschsucht und Eroberungslust nun milder geworden, setzt Minerva in Mentor's Gestalt die Grundsätze eines gerechten, auf das Wohl des Volkes bedachten Königthums auseinander. Wir würden uns täuschen, wenn wir eine treue reine Darstellung des Griechenthums suchten; aus den eigenen Anschauungen und Erfahrungen nahm Fenelon bald absichtlich, bald unabsichtlich die Farben und Gestalten für sein Buch, das er zunächst nur für seinen Zögling bestimmte. Gegen seinen Willen wurden Abschriften verbreitet, ja 1699 der durch die Polizei in Paris unterbrochene Druck im Haag vollendet. Es war die Zeit wo Frankreich mit Schweigen, aber innerlich murrend die Herrschaft des alternden Ludwig XIV. ertrug, ganz Europa aber auf Versailles blickte; so fand man denn bald den König und

seinen Louvois, die Marquise von Montespan und eine oder die andere Herzogin unter alterthümlichen Namen abgezeichnet. Der König verbot Fenelon den Hof, und zugleich drohte ihm der Papst mit dem Bann.

Fenelon hatte etwas weiblich Mildes, Hingebendes in seinem Wesen, das auch in seinem Stile sich ausprägt; es fehlt demselben das gedrungen Körnige, er ist geschmeidig weich, und die behagliche Breite der Darstellung ergeht sich gern im Nebensächlichen. Da mochte er auch mit stiller Seele gern im Ewigen ruhen, in reiner Liebe ohne Wunsch und Verlangen sich Gott zuwenden und so ihn ergreifen. Marie de la Mothe Guyon hatte der gleichen Sehnsucht Worte gegeben, und in ihrem Werk „Die Ströme“ die alldurchdringende Gnade Gottes unmittelbar durch das Gefühl zu ergreifen und zu genießen gelehrt. In dieser Gottinnigkeit ohne Selbstsucht, ohne Hoffnung auf Lohn, ohne priesterliche Vermittelung sah nun Bossuet eine Ketzerei, eine schwärmerische Immoralität, er verlangte daß Frau Guyon verhaftet werde, daß Fenelon sich offen von seiner Freundin lossage. Aber dieser verfaßte eine Schrift Maximen der Heiligen, in welcher er den verfehmten Gedanken von der freien Gnade Gottes und der selbstlosen Liebe der Menschen durch die Aussprüche der Edelsten unter den als heilig verehrten Frommen bestätigte. Bossuet, vom König unterstützt, bewirkte in Rom die Verurtheilung des Buches. Die vornehme Gesellschaft zog sich von Fenelon zurück, aber dieser, in seinen Sprengel nach Cambray verwiesen, nahm sich dafür als Seelsorger und Helfer des Landvolkes, der Armen und Trostbedürftigen an, während er durch seine Briefe an einflußreiche Männer stets für das Wohl des Vaterlandes zu wirken suchte.

Blicken wir auf Ludwig XIV. zurück, so wollte er als Selbstherrscher ein Augustus nicht blos für die Poesie, sondern auch für bildende Kunst sein. In seine Jugendzeit fällt die machtvolle Colonnade an der Ostfaçade des Louvre, ein Werk Perrault's, das gleich Corneille und Poussin das Römerthum für die Gegenwart heraufbeschwört. Den spätern Bauten des Königs ist der Eindruck des Einheitlichen, Gebietenden, massenhaft Imposanten sicher; aber es fehlt der beseelende Hauch der Genialität und Freudigkeit, die freie Schönheit. Versailles selbst ist ein Riesenbau, aber mehr durch seine Ausdehnung staunenerregend als durch Gliederung und harmonische Durchbildung befriedigend. Auf einer Linie von beinahe 2000 Fuß steigt die Hauptseite

empor, im Innern reich an hohen weiten prächtigen, aber hohlen und leeren Räumen. Mansard leitete das Werk. Bildhauer und Maler wetteiferten mit ihm es zu glänzender Repräsentation auszustatten. Deckengemälde, welche die Gestalten wie von unten gesehen in die Luft, in den blauen Himmel hineinragen ließen, legten den ganzen Olymp dem König huldigend zu Füßen. Vor dem Palast setzte le Notre die Architektur in der Gartenanlage fort. Die Wege laufen geradlinig weitaus auf geebnetem Boden, Bäume sind zu Kegeln, oder Pyramiden zugestutzt, Hecken und Alleen zu grünen Mauern zusammengefügt und glatt geschoren, Springbrunnen ergießen das Wasser in Marmorbassins, Statuen im grünen Salon zeigen die Sinnlichkeit des Fleisches im Marmor, und stellen Apoll und die Musen, Amor und Venus, Nymphen und Satyrn mit der Tournure der Tanzschule, mit dem Anstande des Menuettes dar. Die Masse sollte auch hier die Vollendung des Einzelnen ersetzen. Theatralische Schaustellung macht sich geltend statt der stillen selbstgenugsamen Hoheit echter Plastik, oder ein Uebermaß des Pathos und der Leibesanstrengung, wie in Pujet's Athleten Milon, dessen Hände in einem Baumstamm eingeklemmt sich des ihn angreifenden Löwen nicht erwehren können. Le Brun malte die Schlachten und Audienzen des Königs, der als der Lenker und Sieger groß aus der Menge der kleinen Soldaten herausragt. Rasch arbeitend, stumpf in den Formen, kalt in den Farben weiß der Künstler doch alles wohl zu arrangiren, die Truppen im Kampf wie die Hofleute beim Fest. Auch jedes Porträt bringt sich in Positur; der stolzen Miene, der vornehmen Haltung entspricht das pompöse Haargebäude der Lockenperrüke und der flimmernde Glanz der Gewänder. Im Ganzen kann man sagen: der König hat erreicht was er wollte. Staunen gebieten, mit mächtigen Mitteln einen blendenden Effect machen. Mit bewundernder Nachahmung sah Europa auf seinen Vorgang. Schlösser und Gärten nach dem Muster von Versailles, aber in kleinem Maßstabe wurden in Sandflächen angelegt, mit Statuen und Maitressen bevölkert.

Frankreich hatte bei Hoffesten Ballette welche nicht blos Instrumentalmusik begleitete, zu welchen auch gesungen wurde; Ludwig XIV. selbst trat in einem solchen auf, dessen Textworte Moliere gedichtet hatte. Eingelegte Tänze blieben von da ein Element der Oper, als der Cardinal Mazarin eine italienische Truppe nach Paris berief. In dem ersten Singspiel das sie aufführte

(pazza finta die verstellte Närrin) wurden die Acte durch Tänze von maskirten Bären und Affen, Straußen, Papagaien geschlossen. Der Beifall den die Italiener fanden reizte den Dichter Perrin, daß er sich mit dem Musiker Combert zur Nachahmung ihrer Darstellungen verband; Mazarin, der sich um französische Literatur wenig kümmerte, gab ihnen einen Freibrief, der ihnen ein zwölfjähriges Monopol für musikalische Dramenaufführung gewährte, und ihr Pastoral Pomone entzückte die Pariser durch Schaugepränge und zweideutige Späße neben der Musik und den Tänzen. Bald darauf gab Lully dem Ganzen das französisch nationale Gepräge, das freilich höfisch war wie alle Kunst unter Ludwig XIV. Vom Hofküchenjungen war er Hofgeiger und Vorstand einer Truppe von Violinspielern geworden, für die er componirte; dann verband er sich mit dem Dichter Quinault, der ihm Operntexte schrieb und zwar vortreffliche, indem er antike Stoffe wohl zu gliedern, Bühneneffecte aus der Sache selbst und aus den Leidenschaften der handelnden Personen zu erzielen, die Sprache in lyrischer Bewegung zu handhaben verstand. So war die poetische Grundlage viel bedeutender als die zeitgenössische in Italien, die es nur darauf anlegte den Sängern Gelegenheit zu Bravourarien zu geben, und der Name der lyrischen Tragödie, der musikalischen Komödie deutet schon auf dies Vorwalten der redenden Kunst. Quinault und Lully kamen dem antiken Drama, das man ja von Anfang an in der Oper herstellen wollte, weit näher als die Italiener. Der Musiker war übrigens im Leben ein Mann der sich von den Großen der Erde zu allem brauchen ließ, der sich zum Possenreißer erniedrigte um emporzusteigen. Als er krank war und ein Beichtvater verlangte er solle die neueste Oper zur Buße ins Feuer werfen, that er's mit den ausgeschriebenen Stimmen, die Partitur bewahrte sein Pult; dann ließ er sich auf Asche legen und sang sich selber aufs wehmüthigste ein Sterbelied (1687). In seinen Werken herrscht das Recitativ im Wechsel mit Chören und Tänzen die melodische Durchbildung des Einzelgesanges in der Arie tritt zurück gegen eine sorgsame Declamation des Textes, die den Accenten der Rede nachgeht um sie im Rhythmus wie im Steigen und Sinken der Töne, in den lauteren oder leiseren Farbenklängen der Instrumente eindringlich auszuprägen; so ist das Charakteristische des Ausdrucks das Vorwaltende, alles Besondere erhält seine bezeichnende Note, aber die künstlerische Einheit im Ganzen, die formale Schönheit melodischer

Tongebilde wird geopfert. Einen Ersatz dafür suchte Lully in glänzender Ausstattung der Decorationen, der Aufzüge, und in deren Zusammenklang mit der Musik bei der Aufführung; auch brachte er zuerst Tänzerinnen zu den Tänzern auf die Bühne. Für Tänze und Chöre verwerthete er mit Geschick volksbeliebte Weisen. Die Stimmen folgen einander wie im gesprochenen Drama, ein Zusammensingen ist selten, und in den Chören vernimmt man einfache Accorde, keine selbständige Durchbildung und Verwebung mehrerer Melodien. Ohne für sich in eigenthümlichen Tonformen eine Seelenstimmung zu entfalten und symbolisch auszugestalten folgt der Gesang dem Wort um im engen Anschluß an dasselbe die augenblicklichen Hebungen und Senkungen des bewegten Gemüths abzuspiegeln. Rhetorisches Pathos herrscht wie im Drama so in dieser französischen Hofoper. Der Silbendehnung, der schmückenden Coloraturen müssen die Sänger und Sängerinnen sich enthalten; statt sich frei in Tönen zu ergehen sollen sie Geberde und Ton dem Wortausdruck anpassen. Wir sehen hier wieder wie auch in der Kunst die Geschichte durch Gegensätze und Einseitigkeiten voranschreitet. Lully erkannte die Nothwendigkeit des Bundes von Poesie und Musik in der Oper. Die Charakterzeichnung, die das Drama erheischt, begann er wenigstens im Besondern, und stellte sie der in Sinnenreiz ausartenden italienischen Weise gegenüber; daß Gluck die Charaktere im Ganzen musikalisch zeichnen und den Ausdruck zur Schönheit durchbilden konnte, dazu war der Vorgang Lully's nothwendig.

B. Das französische Kunstdrama.

α) Die Tragödie; Corneille, Racine.

Dem Zuge der Zeit und Geiste des Jahrhunderts entsprechend hat auch die französische Poesie im Drama ihren Höhepunkt; es gewann aber eine Gestalt wie sie den Besonderheiten der Literatur gemäß war: der Kunstverstand und die Regel überwiegt die Natur und Phantasie, das Höfische herrscht über das Volksthümliche. Durch das 16. Jahrhundert hin erhielten sich noch die religiösen Bühnenspiele, ja die reformatorischen Bestrebungen wußten eine Waffe aus ihnen zu machen und die biblischen Stoffe so zu behandeln daß der Widerspruch des Evangeliums mit dem Papst- und Pfaffenthum hervorsprang. Die Passionsbrüderschaft hatte das mittelalterliche Privilegium der theatralischen Aufführungen

bewahrt, und veräußerte dasselbe erst 1592 an eine Gesellschaft der französischen Komödie, wodurch das théâtre français sich ohne Unterbrechung an die älteste stehende Bühne des neueren Europas anreiht. Daneben aber entwickelte sich im 16. Jahrhundert der Einfluß des spanischen Volksschauspiels, und seine Verwebung von Ernst und Scherz, seine Darstellung ergreifender Conflicte mit einem heitern Ausgang ward von den Franzosen Tragikomödie genannt. Dagegen nun machte die antikisirende Richtung der Dichter des Siebengestirns und vornehmlich ihr Dramatiker Jodelle die strenge Scheidung des Tragischen und Komischen geltend, und forderte nach dem Vorgange der Alten daß eine in sich abgeschlossene Handlung ohne Wechsel von Zeit und Ort dargestellt werde. Noch blieben sie vereinzelt, und der Vielschreiber Hardy, welcher die Gesellschaft der französischen Komödie mit achthundert Stücken versorgte, hielt sich an die Spanier, deren Empfindungsreichthum er ausbeutete. Er blieb im Dialog noch roh und mied weder in der Sprache noch in der Handlung das Anstößige, Indecente. Ihm fehlte das Genie eines Lope oder Shakespeare um der eigentliche Meister eines französischen Nationaldramas zu werden. Cervantes, Lope, Rojas und Moreto wurden auch durch Rotrou und Paul Scarron in Frankreich eingebürgert; der überwuchernde Reichthum der Phantasie ward beschnitten, die bunte Mannichfaltigkeit der Verse durch den eintönigen Alexandriner ersetzt, und das Fremde dem französischen Geschmack angepaßt. Aber Richelieu und die Akademie griffen ein, stellten sich auf Seite der Classicisten und gaben dem Drama seine Regeln; Corneille selbst half diese als Theoretiker feststellen, nachdem er als Praktiker sich anfangs noch freier bewegt hatte. In Bezug auf Aristoteles hat Lessing dargethan: „Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste Einrichtung des Dramas bei ihm fanden, haben sie für das Wesentliche genommen, und das Wesentliche durch allerlei Deutungen und Einschränkungen entkräftet.“ Daß die Handlung sich an einem und demselben Ort begeben müsse, hatte der Philosoph nirgends gesagt, und in den Eumeniden des Aeschylus, im Aias des Sophokles wechselt die Scene. Ja wir dürfen die Trilogien ursprünglich wie drei große Acte ansehen, die voneinander räumlich und zeitlich getrennt sind. Doch gestattete man in Frankreich daß die Handlung in verschiedenen Zimmern eines Palastes, an verschiedenen Orten innerhalb einer Stadt geschehe, sowie man auch nicht gerade daran festhielt

daß sie in der Wirklichkeit innerhalb der zwei oder drei Stunden der Aufführung verlaufe, sondern gestattete daß sie sich über einen Tag ausdehnen dürfe, ja daß man statt der 24 Stunden desselben auch 30 nehmen könne. Durch diese Einengung ließen die Dichter bald an demselben Orte Dinge sich ereignen die verschiedene Scenen fordern; eine Verschwörung z. B. wird schwerlich im Vorzimmer des kaiserlichen Palastes angezettelt, wo ihre Gegenminen gelegt werden. Oder sie häuften so viele Vorfälle auf einen Tag, daß selbst die Akademie von Corneille's Cid bemerkte: der Dichter habe aus Furcht gegen die Regeln der Kunst zu verstoßen die Gesetze der Natur verletzt. Weil die Scene nicht wechseln sollte, mußte vieles der Erzählung anheimgegeben werden was wir mit Augen sehen und selbst miterleben möchten. Wie viel großartiger wäre es wenn der alte Horatius die Sache seines Sohnes wie bei Livius vor dem versammelten Volke angesichts der von ihm befreiten Stadt geführt hätte, statt daß der König in die Familienstube kommt und der Vater wie ein Unterthan Ludwig's XIV. sagt: Herr, was ihr urtheilt ist mir Gesetz; man vertheidigt sich schlecht gegen die Ansicht seines Königs; der Unschuldige wird schuldig, wenn er dem Auge seines Fürsten verdammlich erscheint! Wir hören daß Polyeuct statt zu opfern die Götterbilder zertrümmert habe; — wie viel erschütternder, wenn wir die feierliche Handlung sähen, wo der eben als Christ Getaufte nun sich weigert die heidnische Spende zu vollziehen, wo er gedrängt von den andern sich ereifert, und endlich um ihre Nichtigkeit darzuthun die Götterbilder umstürzt! Wie lebendig ließ sich da der Eindruck auf das Volk veranschaulichen! Wie schwach ist dagegen der technische Nothbehelf der Vertrauten, die solcherlei berichten oder sich erzählen lassen! Indem die Franzosen in den Leidenschaften und Planen der Personen die Motive der Handlungen darlegen, richten sie den Blick auf die Zukunft, spannen die Erwartung in Hoffnung oder Furcht, und sind in dieser Weise echt dramatisch; dann aber wird nicht die That vor uns vollführt, sondern wieder nur ihr Rückschlag auf die Empfindung ausgesprochen und zu unserm Miterlebniß gemacht. Das Lyrische, Innerliche wiegt hier ebenso vor wie oftmals bei den Spaniern und Engländern die epische Fülle der Ereignisse.

Indeß was die Franzosen eigentlich wollten das war das Rechte: die Geschlossenheit der Handlung, und die haben sie

erreicht; und die Concentration brachte das Gute mit sich daß sie alles Ueberflüssige mieden, daß sie die Hauptsache mit voller Klarheit und Bestimmtheit hervorhoben, das Ziel und den Zweck mit energischer Entschiedenheit aufstellten und darauf zuschritten. Statt durch bunte Fülle der Begebenheiten und Charaktere zu ergötzen lernten sie durch eine verständige Motivirung den Verstand befriedigen, das Zufällige ausscheiden und Ursache und Wirkung in ihrem Zusammenhange darstellen. So wird ein Knoten geschürzt und gelöst, so verlangt Corneille sogar daß von dem Auftreten oder Weggehen jeder Person Rechenschaft gegeben werde, wenigstens gegeben werden könne. Die Ereignisse finden ihren Widerhall in den Empfindungen der Charaktere und werden aus den Eigenthümlichkeiten, aus den Leidenschaften derselben abgeleitet; die klare Bestimmtheit der Motive führt zu einem straffen Zusammenstoß der streitenden Mächte, und auch das wird richtig erkannt und verwerthet daß der eigentliche Nerv des Dramatischen im innern Conflict, in der Seele des Helden liegt, daß seine Gemüthskämpfe das sind was auch uns am meisten ergreift.

Auch hier streben die Franzosen durch das Studium der Römer geleitet nach Größe und Würde des Stils, auch hier überwiegt das Rhetorische und die Reflexion den unmittelbaren Naturlaut der Empfindung. Auch hier wird das Höfische, wird der Ton der vornehmen Gesellschaft nachtheilig, die nicht etwa nur ihre eigene Galanterie im Munde der Heroen oder der geschichtlichen Helden des Alterthums wiederfinden will, sondern überall das Anstandvolle, Gemessene, in sinnreich gefälligen Phrasen Abgeschliffene liebt. Das war es wogegen Lessing eiferte. Er verlangte mehr individuelle Naturwahrheit der Charaktere wie der Gefühle; bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache könne niemals Empfindung sein. „Ich habe lange schon geglaubt daß der Hof der Ort eben nicht ist wo der Dichter die Natur studiren kann. Aber wenn Pomp und Etikette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wirklichen Königinnen mögen so gesucht und affectirt sprechen wie sie wollen; seine müssen natürlich sprechen." Aber derselbe Lessing wollte nicht daß Gesetzlosigkeit an die Stelle des Zwanges äußerlicher Regeln trete, und seine Emilia Galotti, sein Nathan concentriren die Handlung und entwickeln sie in jener Stetigkeit der Zeitfolge, die wir von den Franzosen lernen. So verwarf auch Schiller des

falschen Anstands prunkende Geberde, aber er pries wie in edler Ordnung Glied in Glied greift, wie das nachlässig Rohe verbannt wird. Er erkannte die Zusammenstimmung der äußern Form, des Verses, mit der innern und mit dem Inhalt: „Die Eigenschaft des Alexandriners sich in zwei gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reimes aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen bestimmen nicht blos die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen innern Geist dieser Stücke. Die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen dieser Personen, alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenkelige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüths und die Gedanken.“ Da möcht' ich nur mahnen den Alexandriner so wenig taktmäßig abzuleiern wie den Hexameter, sondern durch das Metrum hindurch im Vortrag den Rhythmus und das Tempo der langsamern und beschleunigtern Empfindung, den Ausdruck des Gedankens, die Accentuirung des für ihn Bedeutenden hören zu lassen. Schiller erklärt sich gegen die Nachahmung der Franzosen:

Denn dort wo Sklaven knien, Despoten walten,
Wo sich die eitle Aftergröße bläht,
Da kann die Kunst das Edle nicht gestalten,
Von keinem Ludwig wird es ausgesät;
Aus eigner Fülle muß es sich entfalten,
Es borget nicht von ird'scher Majestät.

Er sagt:

Erweitert jetzt ist des Theaters Enge,
In seinem Raume drängt sich eine Welt;
Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt;
Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,
Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held;
Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Aber wir werden sehen wie auch Schiller, von beiden lernend, seine dramatische Kunstweise in die Mitte zwischen Shakespeare und Corneille stellt, und wer mit einigem Stilgefühl die Iphigenie, den Tasso, die natürliche Tochter betrachtet wird sich erinnern daß Racine zwischen Shakespeare und Goethe gelebt.

Ihre Stoffe nahmen die Franzosen in dieser ihrer classischen Periode am liebsten aus dem Alterthum, der griechischen Sage oder der römischen Geschichte; solcher Inhalt war für die einfache, der Antike nachgebildete Form der geeignetste; das Zufällige, Unbedeutende war hier in der Ueberlieferung selbst bereits abgestreift, das Wesentliche aufbewahrt. Aber wie in der Architektur der Renaissance verwertheten sie auch auf dichterischem Gebiete die Antike nur zur Darstellung des eigenen Empfindens und Wollens. Die Verwandtschaft des römischen und französischen Geistes, der römischen Kaiser und Ludwig's XIV. kam ihnen dabei zu statten; die ritterliche Galanterie freilich, wo sie ihrer sich nicht entschlagen können, wirkt störend. Im Ganzen aber brachten sie Menschen auf die Bühne von der Art daß ihre Denk- und Handlungsweise der Gegenwart entsprach und ihr Vorbild sein konnte. Sie ließen die Helden des Alterthums in Costümen des 17. Jahrhunderts spielen; sie wollten auf der Bühne das kunstverklärte Abbild des eigenen Lebens sehen. Und ist es denn nicht vom Uebel, wenn wir uns im Theater erst mühsam und durch Reflexion und Gelehrsamkeit in eine fremde Weltanschauung versetzen sollen? Wo bleibt die unmittelbar ergreifende Wirkung, wenn andere als die allgemein-menschlichen Motive des Fühlens und Wollens in Scene gesetzt werden, wenn die Helden der Bühne anders empfinden, nach andern Grundsätzen handeln oder nach andern sittlichen Normen leiden, als die sind welche wir selbst im Herzen tragen? Freilich wenn man den Stoffen der Vorzeit Gewalt anthun oder ihre charakteristische Wesenheit in Widerspruch mit der modernen Auffassung und Behandlung bringen muß, dann ist es besser sie liegen zu lassen und auch den Inhalt vom Leben der Gegenwart oder einer ihr nahe verwandten Zeit zu empfangen.

Peter Corneille (1606—84), ein junger Rechtsgelehrter, ward durch die Liebe zum Dichter; das Glück das er bei der Geliebten eines Freundes hatte, die Verwickelungen die daraus erwuchsen, boten ihm den Anlaß zu seiner Komödie Melite, und wenn man darin zu wenig Handlung fand, so häufte er die Begebenheiten in seinem Clitandre, und zeigte in andern Lustspielen, wie der Witwe, daß er das Leben künstlerisch zu gestalten strebte. Allein es waren Versuche ohne durchschlagenden Erfolg. Indeß hatte ihn Richelieu in den Kreis der Männer gezogen welche unter der Anleitung des Cardinals gemeinsam arbeiteten und die Plane des Gönners nach dessen Vorzeichnung ausführten. Als sich Corneille aber erlaubte

an derselben einiges abzuändern, fiel er in Ungnade, und kam dadurch auf sein eigenes Gebiet, auf das der hohen Tragödie. Hier fand er im doppelten Anschluß an die Römer und an die Spanier den Stil der von der Nation als der Ausdruck des französischen Geistes anerkannt und bewundert ward und noch wird. Der Kampf widerstreitender Gefühle in Jason und Medea, das Auf- und Abwogen der Rachsucht und der Liebe in ihrem Gemüth war von Euripides und Seneca angelegt, Corneille ergriff diese innern Conflicte und sah in ihnen das specifisch Dramatische. Jason liebt bei ihm die schöne Griechin Kreusa, sein Herz wendet sich von der wildgewaltigen Ausländerin ab, die ihm zuruft: Kannst du mich verlassen nach so vielen Wohlthaten? Wagst du mich zu verlassen nach so vielen Frevelthaten? Mit ihr ist er ein heimatloser Flüchtling, Kreusa's Hand beut ihm ein neues Vaterland, einen Thron. Das Brautkleid, das als Geschenk Medea's hätte beargwöhnt werden müssen, läßt Corneille von Kreusa selber begehren, das bringt die Zauberin auf den Gedanken es zu vergiften. Daß Jason zur Sühne auf dem Grabe seiner Geliebten die verbrecherische Gattin opfern will, finden wir in der Ordnung, daß er aber auch seine und ihre Kinder ihr zur Strafe tödten will, ist doch zu unglaublich greuelhaft, sonst wäre das die gerechte Rache daß sofort Medea ihm die Häupter dieser Kinder zuwirft und auf ihrem Drachenwagen davonfliegt. Der schwächliche Monolog Jason's, bevor er sich zum Schlusse ersticht, gibt keine tragische Sühne. Sie fehlt, weil für Medea die poetische Gerechtigkeit ausbleibt, weil wir nicht in den qualvollen Abgrund ihres bösen Gewissens hinabblicken wie bei Shakespeare's Lady Macbeth. Ueberhaupt versteht Corneille weniger durch den Ausdruck des erschütternden Seelenleids zu rühren wie Euripides, als durch eine furchtbare Größe, durch ungeheuere Ausbrüche der Leidenschaft Staunen und Schrecken zu erregen wie Seneca. Er übertrifft diesen in der Steigerung und Entwickelung der Affecte, er kommt ihm gleich in der rhetorischen Gewalt einzelner Schlagworte. So in dem berühmten Moi der Medea.

> Nerine: Treulos ist dein Gemahl, die Heimat hasset dich:
> In solchem Misgeschick was bleibt dir Armen?
> Medea: Ich!
> Ich, sag' ich, das genügt.

Aber noch mischt Corneille mit dem erhabenen Pathos das Ge-

wöhnliche, ja komödienhaft Triviale in der Diction, wenn z. B. Jason in Bezug auf Medea äußert:

> Ein andrer Gegenstand jagt sie aus meinem Bett.
> Kreusa mach' ich nun den Hof; auf Amor's Schwingen
> Will wiederum mein Glück ich in die Höhe bringen.

Derartige Verstöße hat Voltaire noch in Corneille's Meisterwerken angemerkt; das reine Gleichmaß einer edel gehobenen Sprache fand erst Racine.

Weit vollendeter und glücklicher war Corneille im Cid. Nicht blos die Romanzenpoesie, auch der Dramatiker Guillen de Castro hatte ihm vorgearbeitet; ja er nahm von letzterm manches glückliche Motiv, manches treffende glänzende Wort in seine Dichtung auf; aber er verstand das Ganze einheitlicher zu concentriren, das Hauptsächliche in den Vordergrund zu stellen, und vielfältig durchzubilden, episodisches Beiwerk auszuscheiden, und eine Mitte zwischen der classischen Gedrungenheit und der romantischen Phantasiefülle zu gewinnen, die ebenso volks- als zeitgemäß war. „Schön wie der Cid" ward darum in Frankreich sprichwörtlich. Der Kampf der Ehre, der Familienpflicht und der Liebe wird in Cid und Ximene trefflich durchgekämpft; Corneille weiß uns durch die Seelengröße, den Herzensadel beider zu erheben, und es ist ein großer Zug daß der junge Held der Retter des Vaterlandes wird, daß der von ihm vertheidigte Staat durch den Mund des Königs für ihn spricht. Auch die Infantin mögen wir nicht missen, sie zeigt im Gegensatz zu den beiden Liebenden den Sieg des Standesstolzes über das Gemüth. Ebenso wenig sind die lyrischen Monologe tadelnswerth; man mag sie Bravourarien der Declamation nennen, aber sie treten ein wo die Stimmung gehoben ist, wo das Gefühl in gesteigertem Wogenschlage sich auszuströmen verlangt, und daß dies nun melodisch geschieht ist Sache der Kunst und ihr Recht. Corneille ist von der Seelenroheit fern daß Ximene noch an der Leiche des Vaters dem Cid ihre Hand reicht. Sie hat von Anfang an bekannt daß dieser nicht als Mörder, sondern als Sieger im nothwendigen Zweikampfe dasteht, dennoch verspricht sie dem ihre Hand der ihren Vater räche; ein Misverständniß als ob Cid der von Sancho Getödtete sei, entreißt ihr das Bekenntniß ihrer Liebe, die Bitte an den König daß Sancho ihr Vermögen dahinnehme, aber sie einsam trauern lasse. Durch den neuen Sieg hat Cid sie erobert; allein das Trauerjahr soll

vorübergehen, er soll im Kampfe für Glauben und Vaterland neue Lorbern erwerben, und die Zeit die Wunde heilen lassen, dann endlich wird Ximene es ruhmvoll finden dem Herzen zu folgen und ihm die Hand zu reichen.

Bekanntlich verglich Herr von Scudery den Cid mit gewissen Thieren die von ferne Sterne zu sein scheinen und in der Nähe nur Würmer sind; er verwarf den Stoff, er nannte die Behandlung ein Plagiat, er tadelte viele einzelne Verse. Richelieu verlangte das Urtheil der Akademie, sie verwies auf den Streit der sich in Italien über das befreite Jerusalem erhoben und sowol die italienische Literatur als den Dichter gefördert habe, und befliß sich bei aller Nachgiebigkeit gegen die Strenge des Cardinals doch Lob und Tadel gerecht abzuwiegen. Was auch der Fehler des Gegenstandes sei, wie manches Unschickliche mit unterlaufe, wie mancher Vers auch unschön klinge, die Naivetät und Stärke der Leidenschaft, die Gewalt und Zartheit vieler Gedanken und der Zauber der Anmuth, der über dem Ganzen walte, rechtfertige den Beifall des Volkes neben dem Tadel der Kenner. Corneille ward angetrieben seine Kraft in selbständigen Originalwerken zu beweisen und nach noch reinerer Harmonie in der Sprache zu streben. Was er seltsamerweise über die Verwerflichkeit des doch so dramatischen Stoffes hören mußte, hatte aber leider die Folge daß er sich mehr und mehr auf das Gebiet des Alterthums wandte, statt die Geschichte des eigenen Volkes, die Ideen und Empfindungen der eigenen Zeit unmittelbar zu gestalten. Mittelbar that er es allerdings. Der ruhmvolle Tod fürs Vaterland, der Sieg der Staatsidee in der Alleinherrschaft über die Parteiung der Bürgerkriege, die erobernd sich nach außen wendende Tapferkeit, das Königthum das sich durch verzeihende Großmuth, durch hochherzige Milde befestigt, das sind die großen Anschauungen die Corneille in seiner Zeit gewonnen hat, die er im Spiegelbilde der römischen Geschichte vorführt. Furcht und Mitleid, ja Schrecken und Entsetzen sucht er zu läutern durch die Bewunderung für das Gewaltige, wahrhaft Große. Daß Richelieu sich des Theaters annahm, daß er vor einem auserwählten Kreise in seinem Palaste Dramen aufführen ließ, brachte die Dichter dazu sich in den Gesichtskreis der leitenden Staatsmänner zu erheben und für den Geschmack der Gebildeten zu schreiben. Keinem gelang beides besser als Corneille. Es klingt allerdings wie Schmeichelei, wenn er sagt: das Beste was er leiste verdanke er diesem Verhältnisse

zum Cardinal, den Ideen mit welchen derselbe ihn inspirire, und der Sicherheit seines Urtheils. Aber die Sache war richtig, wenn auch die Wirkung Richelieu's nicht ganz so direct und die Selbstthätigkeit des Dichters bedeutender war. Die großen öffentlichen Interessen und Fragen des Jahrhunderts brachte er auf die Bühne, und in den Begebenheiten und Helden Roms stellte er allgemein menschliche Gedanken und Empfindungen dar. In den Horaziern triumphirte die Liebe zum Vaterland und die Freudigkeit für dasselbe zu kämpfen über jedes andere Gefühl, auch das für die Freunde, für die Familie. Der Conflict dieser Stimmungen wird von Corneille mit berechneter Symmetrie durchgeführt; die Personen kommen in Situationen die einen Wechsel streitender Empfindungen hervorrufen, die Antithese beherrscht die handelnden Charaktere, ihre Lebenslage, ihre Affecte und Worte. Sabina, die Schwester der Curiazier, ist in Rom an einen Horazier verheirathet; sie zittert für ihre Vaterstadt, ihre Brüder, wie sie dem Gatten den Sieg wünscht. Camilla ist die Schwester der Horazier, die Braut eines Curiaziers; der Waffenstillstand erregt bei beiden die Hoffnung daß sie nun einander angehören werden, der Ruf zum Kampfe reißt sie auseinander, und das Herz des Mädchens wird zwischen den Brüdern und dem Verlobten getheilt. Wie nun die Drillinge in beiden Heeren bestimmt werden die Sache ihrer Staaten auszufechten, da siegt die Pflicht fürs Vaterland und die Kriegerehre über die Pietät der Freundschaft und der Verwandtschaft; das Ungewöhnliche, Außerordentliche, daß sie nicht blos für ihren Staat kämpfen und fechten, sondern gegen die fechten sollen für die sie selbst gern ihr Blut hinströmen ließen, das erhebt die Seele der Römer. Der Curiazier fühlt sich als Mensch, er schaudert vor der schrecklichen Ehre die Brüder seiner Braut niederzustoßen. Sie sagen ihm: Alba hat dich ernannt, wir kennen dich nicht mehr. Er antwortet: Ich aber kenn' euch noch, und dieses tödtet mich. Der Horazier verlangt von seiner Gattin daß wenn er falle, sie in dem Bruder nicht den Mörder des Gemahls, sondern den Mann von Ehre erkennen möge, der seine Pflicht gethan; er verlangt von der Schwester, daß sie dem siegreichen Bruder den Tod des Geliebten nicht anrechne. Der Curiazier sagt zu Camilla: Kein anderer soll die Ehre haben seine Stadt zu erretten oder für sie zu fallen, wenn sie mich beruft. Ohne Vorwurf werde ich leben, oder ohne Schande sterben. Da schließt der alte Horaz:

Erweicht die Herzen nicht mit Leidgefühlen hier.
Euch zu ermuthigen versagt die Stimme mir.
Beim Abschied kann ich selbst die Thräne nicht verhalten.
Geht hin, thut eure Pflicht und laßt die Götter walten.

Voltaire sagt er habe vergebens bei den Alten und Neuern nach einer ähnlichen Situation, nach einer gleichen Mischung von Schmerz und Seelengröße gesucht. Den dritten Act eröffnet Sabina in banger Erwartung. Es kommt die Nachricht zwei Horazier seien gefallen, der dritte, ihr Gemahl, fliehe vor ihren Brüdern. Mit stiller Freude hofft sie auf die Rettung aller. Die Trauer über den Tod zweier Brüder und über die Unterwerfung Roms mischt sich in Camilla mit der Freude über den Sieg ihres Geliebten. Zwei Söhne, sagt der alte Horaz, beneide ich um ihr Los; sie sind ruhmvoll gefallen und haben Rom frei gesehen solange sie lebten; aber beweinen muß ich mein Geschick um des dritten, des fliehenden Sohnes willen. Was sollte er gegen drei machen, fragt ihn jemand; sterben sollte er! ist die Antwort des Vaters, gleich erhaben durch ihren Gefühlsgehalt wie durch die gedrungene Schlagkraft des Wortes. Der vierte Act bringt neuen Empfindungswechsel: der eine Horazier hat durch verstellte Flucht die drei Gegner überwunden. Der alte Horaz jubelt über den Triumph Roms, über die Ehre seines Stammes durch den Sieg des Sohnes, aber Camilla bejammert den Geliebten, dessen blutige Waffen der Bruder bringt; sie möchte lieber daß ein Blitzstrahl Rom in Flammen verzehrte; da stößt der Bruder sie nieder. Wer seinem Vaterlande flucht der hat auch der Familie entsagt. Tödte auch deine Gattin, die gleichfalls über die Brüder und den Sturz der Heimat weint, ruft ihm Sabina entgegen. Er versetzt: Ich liebe dich in deinem Schmerz, aber verlange nicht daß ich zu deinen Gefühlen herabsteige, erhebe dich zu den meinen! Im fünften Act bietet der junge Horazier dem Vater sein Blut zur Sühne für das der Schwester. Du hast an einem Tage den Triumph und den Tod verdient, versetzt der Greis, und er und Sabina übernehmen nun vor dem König die Vertheidigung des Sohnes und Gemahls. Lebe um deinem Staate zu dienen! ist der Urtheilsspruch des Königs.

Im Cinna schildert Corneille die republikanische Gesinnung und die persönlichen Rachegefühle gegenüber der Monarchie, welche zwar gewaltsam eine neue Ordnung der Dinge aufgerichtet hat, aber diese nun zum Wohl des Staates erhält, und die verzeihende

Großmuth des Kaisers Augustus überwindet die gegen ihn empörten Leidenschaften. Emilia steht hier in der Mitte der Handlung. Cinna liebt sie, aber sie will ihm nur dann ihre Hand reichen, wenn er ihren Vater, den Augustus proscribirt hatte, an diesem rächt und durch den Tod des Kaisers die Republik herstellt. Die Verschwörung geschieht, nun aber beruft Augustus die Häupter derselben, Cinna und Maximus zur Berathung ob er die Republik wieder einrichten oder fortregieren könne und solle; er verheißt ihnen hervorragende Stellen im Staate und will Emilia mit Cinna vermählen. Die politischen Betrachtungen, die Erwägung der Weltlage wie der Verfassungsformen auf der Bühne in dieser Würde und Klarheit, das war etwas Neues und Großes. Cinna's Freiheitsliebe ist im Conflict mit seinem Schwur durch den Mord des Usurpators die Hand Emilia's zu gewinnen; er räth zur Beibehaltung der Herrschaft. Da aber Maximus den Grund durchschaut und Emilia gleichfalls liebt, so läßt er die Verschwörung verrathen, und will mit Emilien fliehen. Sie weist ihn zurück: Du wagst zu lieben mich und wagst es nicht zu sterben! Sie hatte ihr Nachegedanke gestählt gegen die Wohlthaten die ihr Augustus erwiesen; nun eilt sie in den Palast um ihre Schuld zu bekennen. Der Kaiser hat Cinna geladen und hält ihm vor was beide gethan; Cinna soll selbst das Urtheil fällen. Emilia erscheint; sie habe das Blut des Kaisers zur Sühne für das ihres Vaters gefordert; sie habe Cinna verführt. Dieser leugnet das; nach edlem Wettkampf einigen sie sich dahin daß Ruhm und Tod den Liebenden gemeinsam sein solle. Aber Augustus verzeiht mit dem berühmten Worte: Seien wir Freunde, Cinna! Durch hochherzige Milde gewinnt er die Herzen für die neue Ordnung der Dinge, die nun den Frieden und die Wohlfahrt des Staates nach den Stürmen der Bürgerkriege sichert. Das war für Frankreich zeitgemäß, und das Vorbild für den jugendlichen Ludwig XIV., der auf ähnliche Art die Häupter der Fronde seinem Throne verband.

Im Polyeuct haben wir eine Märtyrertragödie. Der Dichter spricht hier die allgemeine Wahrheit der christlichen Ideen aus wie sie das Gemeinsame aller Confessionen ist im Gegensatz zum Heidenthum, und erörtert die Frage nach der Gnade und Freiheit, die damals in aller Munde war. Aber es genügt ihm nicht daß Polyeuct durch sein Bekenntniß zum Christenthum und sein Wirken für dasselbe aus seiner noch heidnischen Familie heraus-

tritt, daß der Schwiegervater ihn retten möchte und bestrafen soll, er ersinnt für größern Widerstreit und schillernderes Farbenspiel wechselnder Affecte das Weitere daß Polyeuct's Gattin die Verlobte eines Römers war, der im Kriege gegen die Parther gefallen sein sollte, jetzt aber hochgeehrt als Retter des Kaisers kommt um die Geliebte zu sehen. Die Scenen zwischen beiden sind voll rührenden Edelsinnes; das Glück der Erde, das ihr nun lachen könnte, vertauscht sie nach dem Tode des Gatten mit dem Bekenntniß des Christenthums. Undramatisch ist dabei ihre und ihres Vaters plötzliche Bekehrung durch das Wunder der Gnade Gottes, wo doch der überzeugungstreue Opfermuth Polyeuct's das naheliegende Motiv wäre ihre Seele umzustimmen. Das Drama schließt würdig mit der Erklärung daß fortan die Verfolgung um des Glaubens willen aufhören, jeder auf seine Weise Gott dienen solle.

Der Cid, dann die Horazier, Cinna und Polyeuct, die unmittelbar und rasch einander folgten, gelten für Corneille's Meisterwerke. Auch Pompeius enthält viel Vorzügliches. Die Erwägung der Weltlage bei der Landung des geschlagenen Feldherrn in Aegypten, sein Mord durch kleinlich selbstsüchtige Staatsklugheit, Cäsar's hochsinniges Gericht darüber, der heroische Römergeist in der Gattin des Pompeius, die den Sieger haßt und bekämpft, aber trotz ihrer Rachbegierde ihn doch vom Meuchelmorde rettet, das alles ist klar entfaltet und gestaltet, nur wenig gestört durch die Galanterien, mit welchen die Liebe Cäsar's und Kleopatra's aus dem Stil etwas herausfällt. Die Frauen Corneille's sind überhaupt fern von jener wortkargen Gemüthsinnigkeit oder zarten Seelenschönheit einer Cordelia, Desdemona, von der naiven Grazie Gretchens oder der weihevollen Harmonie Iphigenia's; das männliche Pathos der Ehre, des Ruhmes, des Herrschenwollens, der Vaterlandsliebe eint sich der persönlichen Leidenschaft in Liebe und Haß; Ranke erinnert an die Weise wie Französinnen oft in die Politik eingegriffen haben. Die Emilia hat man anbetungswürdig, aber doch eine Furie genannt. Daß der Erfolg das Verbrechen rechtfertige ist Arsinoe's Grundsatz, und wenn der Stolz der Fürstin nur den Ruhmreichsten zu lieben im Viriathus mit der nationalen Sache Hand in Hand geht, so versteigt sich die Herrschsucht, die im Besitz der Gewalt den Zweck des Lebens sieht, in der Rodogüne zu Gräßlichkeiten, die der

Anstifterin der Bartholomäusnacht oder der alten Merowingerinnen würdig wären.

Corneille sank mit seinen spätern Stücken so rasch als er gestiegen war, und wie tief er sinken konnte beweist sein Oedipus neben dem Sophokleischen. Die vollendete Meisterschaft mit welcher der griechische Dichter Schlag auf Schlag dem Helden zum Bewußtsein kommen läßt was er ohne Wissen und Willen erlebt und gethan, ist gestört und abgeschwächt durch die Liebschaft von Theseus und Dirce, der jüngern Schwester von Oedipus, der sie dem Hämon und seine Tochter Antigone dem Theseus geben will. Da beschließt Dirce sich für das pestkranke Volk zu opfern, Theseus mag das aber nicht leiden. Dann meint dieser er sei das ausgesetzte Kind des Laios, und was dergleichen Wunderlichkeiten mehr sind, die geradezu lächerlich werden. Es kam daher daß in der romanischen Tragödie doch immer die Situation das Vorwiegende ist vor der Charakterzeichnung, die von der germanischen durch Shakespeare in den Mittelpunkt gestellt und zur Achse des Ganzen gemacht ward. Während die Spanier um der Poesie der Situation willen das Roman- oder Romanzenhafte und Abenteuerliche liebten, fand Corneille das Dramatische in dem innern Conflict, im Gemüthskampfe und seinen Leiden, aber er reflectirte darüber mehr in einer glänzenden Rhetorik, als daß er es in der Handlung selbst unmittelbar veranschaulicht hätte, und er klügelte sich nun solche Verhältnisse und Zustände aus, welche contrastirende Empfindungen in den Personen hervorrufen. Er machte sich daraus eine Schablone zurecht, und wo jene wechselnden streitenden Affecte nicht aus den Charakteren und der Geschichte hervorgingen, wo es vielmehr gegolten hätte die Ereignisse und Geschicke durch die Eigenthümlichkeiten der Personen zu motiviren, da schob er seine gewohnten Verwickelungen ein und verwirrte damit das Wesen der Sache. In seinen Meisterwerken waren die innern Conflicte durch den Stoff gegeben; er steigerte sie nur; wo er sie aber durch gesuchte Erfindungen einschob, da mußte das immer Wiederholte eintönig, ja langweilig werden, wenn es nicht störend und abstoßend wirkte. Corneille selbst hielt die Rodogüne für sein Meisterstück, wol weil seine Manier darin sich am auffallendsten zeigen konnte; aber gerade dadurch hat sie durch Uebertreibung sich selbst gerichtet, und Lessing hat den Stab darüber gebrochen.

Der Gemahl der syrischen Cleopatra, Demetrius, ist in Ge-

fangenschaft der Parther gerathen, und hat sich dort mit Rodogüne verheirathet. Sein Bruder befreit ihn, er kehrt in sein Reich zurück, und Cleopatra ermordet ihn aus Eifersucht und erschießt einen ihrer gemeinsamen Söhne, deren Rache sie fürchtete; den andern will sie vergiften, aber er zwingt sie den Becher selbst zu trinken den sie ihm credenzt. So die Geschichte. Was fehlt ihr, fragt Lessing, noch zum Stoffe einer Tragödie? „Für das Genie fehlt ihr nichts, für den Stümper alles. Da ist keine Liebe, da ist keine Verwickelung, keine Erkennung, kein unerwarteter wunderbarer Zwischenfall; alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizt das Genie; den Stümper schreckt er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles was geschieht so geschehen zu lassen daß es nicht anders geschehen könne: das ist seine Sache, wenn es im Felde der Geschichte arbeitet um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das ineinander Gegründete, sondern auf das Aehnliche oder Unähnliche geht, wenn er sich an Werke wagt die dem Genie allein vorbehalten bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts miteinander gemein haben als daß sie zugleich geschehen. Diese miteinander zu verbinden, ihre Fäden so durcheinander zu flechten und zu verwirren daß wir jeden Augenblick den einen unter den andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz; und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entsteht dann eine Contextur die in der Kunst eben das ist was die Weberei Changeant nennt; ein Stoff von dem man nicht recht sagen kann ob er blau oder roth, grün oder gelb ist, der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder."

Cleopatra hat den Gemahl bei Corneille nicht aus beleidigter Liebe, sondern aus Regierungsneid und Herrscherstolz ermorden lassen; und aus gleichem Grunde verfolgt sie Rodogüne, die bei ihm noch nicht die Gattin, sondern die Braut des Demetrius ist, in welche beide Söhne desselben sich verlieben. Weiter macht er beide Söhne zu Zwillingen, und läßt es die Mutter geheim halten wer als der ältere der Thronfolger sei. Sie will den für den

ältern erklären der ihre Nebenbuhlerin Rodogüne ermorde, und Rodogüne will nun denjenigen heirathen der die Mutter umbringe! Die Prinzen stehen trübselig zwischen beiden Megären, sie seufzen und schmachten mit mädchenhaftem Zartsinn, mit entsagender Freundschaft, statt zu handeln, statt beider unnatürlichen Weiber sich zu bemächtigen und sie einzusperren. Indeß hat Rodogüne dem einen Prinzen ihre Liebe verrathen, die Mutter den andern durch einen Pfeilschuß getödtet, während der Ueberlebende mit Rodogüne zur Trauung aufzieht. Der Sterbende hat ein räthselhaftes Wort gesprochen, Rodogüne schöpft Verdacht als Cleopatra ihr den Hochzeitsbecher reicht, und diese, aufs äußerste gebracht, trinkt von dem Gift, damit das Brautpaar das Gleiche thue, erfährt aber zu schnell die Wirkung des verderblichen Saftes, und so werden die beiden gerettet. Die Schlußscene ist von großem Effect, aber es ist doch zu viel verlangt um deswillen alle die vorhergehenden Ungeheuerlichkeiten in Kauf zu nehmen.

Schlegel hat vornehmlich die Misgriffe Corneille's betont, es ist Zeit auch den Vorzügen wieder gerecht zu werden. Ein Landsmann des Dichters, Victorin Fabre, hat in seiner Weise Licht und Schatten bezeichnet: „Lebhafte und kühne Wechselreden, gedrängten, feurigen, blitzschnellen Dialog, rhetorische Erörterungen die natürlich und kräftig, imposant und pathetisch zugleich sind, Schwung des Gedankens, Wärme des Gefühls, Energie der Entwickelung, echt leidenschaftliche Motive verbunden mit den Vernunftschlüssen einer tapfern Dialektik, mit den Aeußerungen einer starken und tiefbewegten Seele, und mit den Zügen bewundernswürdiger Erhabenheit: dies alles findet man in Corneille's Dramen vereint; allein man findet darin häufig auch eine unglückliche Affectation der Dialektik, Redensarten statt der Empfindung, ein unnatürliches Raisonnement das in schulmäßige Spitzfindigkeiten ausläuft, komische Naivetäten unter den nobeln Tönen ernster Tragik, hohle Declamation, verschrobene Größe, Ziererei und falsche Geistreichheit." Hinzuzufügen wäre daß bei den schablonenhaft gearbeiteten Stücken der Schatten, in den oben besprochenen Meisterwerken das Licht weitaus überwiegt.

Corneille hatte Form und Ton der französischen Tragödie festgestellt. Unter den Zeitgenossen die in seiner Weise dichteten kam ihm sein Bruder Thomas am nächsten; sein Essex und seine verlassene Ariadne gefielen am meisten, und das erstere Stück bietet

Gelegenheit die straffere und rhetorische Dramatik der Franzosen mit dem romantischen Situationsreichthum der Spanier und mit der individuellen Charakterzeichnung der Engländer bei der Behandlung desselben Stoffes zu vergleichen, es bedauern zu lassen daß die Franzosen nicht in ähnlicher Art öfter die neuere Geschichte zum Gegenstand der Dichtung wählten.

Etwa ein Menschenalter nach dem Erscheinen des Cid trat Racine (1639—99) mit Corneille in die Schranken. Ihm zuerst gelang die große Kunst auch das Gewöhnliche poetisch auszudrücken, niemals schwülstig und niemals platt zu erscheinen, und alles Besondere der Harmonie des Ganzen einzuschmelzen, wobei freilich auch eine anmuthige Glätte die realistische Charakteristik der Diction abschleift, sodaß alle Personen mit derselben geschmackvollen Eleganz sich ausdrücken. Der formale Schönheitssinn der Romanen hat sich in Frankreich nirgends maßvoll klarer als in Racine ausgeprägt, dem Freunde Boileau's, dessen Lehren er aufs geschmackvollste befolgte. Zu gefallen und zu rühren nannte Racine die Hauptregel, um derentwillen alle andern festgesetzt seien; aber er fügte sich auch den andern, und konnte es um so eher als statt der großen politischen Interessen die Herzensangelegenheiten seine Sache sind; das weibliche Gemüth in dem auf- und abwogenden Wechsel seiner Stimmungen, der Liebe Leid und Lust zu schildern ist seine Stärke, und wenn er an dem Conflicte der Pflichten und am symmetrischen Contraste und ihren Zusammenstößen festhält, so reflectirt er weniger darüber in sentenziösen Antithesen als daß er die wechselnden Empfindungen unmittelbar ausspricht und in Handlung setzt. Den Staat hat Ludwig XIV. in sich concentrirt, aber Tapferkeit und Galanterie beseelt seinen Hof, und Racine bietet ihm was derselbe demgemäß zu sehen und zu hören verlangt. Griechen, Römer, Türken leihen den Namen für französische Zustände und Gefühle.

Racine hatte durch das Port-Royal eine classische Bildung und religiöse Richtung erhalten. Oden, in welchen er die Nymphen der Seine zur Vermählungsfeier des Königs berief und die Musen den Ruhm verkünden ließ, brachten ihm eine Pension ein welche ihm möglich machte der Poesie sich ganz zu widmen; sie zeigen uns was damals die Schmeichelei den Großen bieten durfte und wie sie deren Dünkel der Selbstvergötterung nährte. Racine's Thebaide ist noch eine unselbständige Studie. Sein Alexander steht in der Darlegung der Weltverhältnisse hinter Corneille zu-

rück, wetteifert aber mit ihm im phrasenreichen Ausdruck des heldenhaften Edelmuthes, des Vaterlandsgefühls wie der Liebe. Die Tragödie Andromache zeigte dann aber Racine's eigenthümliche Größe. Die Treue, welche Hektor's Witwe dem verstoßenen Gatten bewahrt, kommt mit dem Muttergefühl in Streit, wenn sie den Knaben Astyanax dadurch retten soll daß sie dem Pyrrhus, dem Sohne des Achilleus, die Hand reicht; sie will es thun, aber am Traualtare sich tödten. Um Andromache's willen schiebt Pyrrhus die Vermählung mit Helena's Tochter Hermione hinaus, die ihn glühend liebt, und von Orest umworben wird. Es ist tragisch groß daß sie dem Geliebten durch freiwilligen Tod sich eint und von Orest sich abwendet, der das Rachewerkzeug ihrer Eifersucht geworden. Alles ist wohl verkettet, und das Publikum war hingerissen. Wir werden jetzt allgemein den Britannicus höher stellen, ja derselbe erscheint mir was die Zeichnung der geschichtlichen Charaktere betrifft das Meisterwerk der französischen Literatur zu sein. Der Moment ist glücklich gewählt wo Nero's Wollust und Grausamkeit die Bande bricht die Burrhus und Seneca seiner Natur anzulegen gesucht; die Schmeichelei des Narcissus verdirbt ihn, die Herrschsucht seiner Mutter Agrippina berechtigt ihn daß er er selbst sein und nach eigenem Ermessen handeln will. Die Unschuld, der einfache Seelenadel in Britannicus und Junia bilden einen trefflichen Gegensatz. Kein Geringerer freilich als Tacitus hat dem Dichter vorgearbeitet, aber dieser hat es auf bewundernswürdige Weise verstanden die Züge zu verwerthen die ihm der Historiker bot. Und er brachte die Kenntniß des Hofs und Hoftones seiner Zeit hinzu, ja er verstand es in leisen Andeutungen viel zu sagen und wie van Dyck in der Bildnißmalerei durch die maßvolle Haltung und die glatte Außenseite doch in das Innere und seine leidenschaftliche Erregung blicken zu lassen. Dagegen war der Bajazeth mit seinen Serailintriguen des Ehrgeizes, der Liebe, Eifersucht und Rache ein bedauerlicher Rückschritt; der Dichter hat seine Franzosen hier einmal ins türkische Gewand verkleidet, aber es fehlt die Feinheit wie die Tiefe der Charakteristik. In der Berenice schildert Racine wie Titus nach seiner Thronbesteigung sich um des Volkes und der Herrscherpflichten willen von der geliebten jüdischen Königin Berenice trennt. Corneille hat in gleichem Stoffe das Römerthum als solches entschiedener betont, Racine den Kampf der Pflicht und Neigung mehr mitempfinden lassen, und in Berenice die auf- und abflutenden Ge-

fühle im Wechsel von Glück und Schmerz, von Furcht und Hoffnung viel herzenskundiger enthüllt; die Wonne der Wehmuth in der persönlichen Entsagung, welche das allgemeine Wohl verlangt, klingt innig aus, und entspricht dem Ganzen, das mehr idyllisch als tragisch angelegt ist.

Viel reicher ist wieder der Mithridates. Die Kunde seines Todes eröffnet das Stück, und zeigt uns den Gegensatz seiner Söhne, die nur eins in der Liebe zur schönen Griechin Monima sind, welche der alte Fürst sich selber zur Braut erkoren hatte. Nun aber will Pharnazes seinen Frieden der Unterwerfung mit den Römern machen und in Sinnenlust die Geliebte an sich reißen, die ihn verschmäht und hülfesuchend sich zu Xiphares wendet, welcher dem Vaterlande getreu bleibt, für dessen Unabhängigkeit zu kämpfen entschlossen ist. In zartsinniger Weise enthüllt sich das Geheimniß daß beide früher einander geliebt, aber um des Vaters willen schweigend entsagt hatten. Daß nun plötzlich die Rückkehr des lebenden Mithridates eintritt, hat Schlegel allerdings lustspielmäßig genannt, und es könnte leicht eine komische Wirkung machen; allein das geschieht nicht. Vielmehr imponirt uns der alte Held, wie er nach seiner Niederlage sich mit den kühnsten Entwürfen trägt, seine Söhne in dieselben hineinzieht, dann ihr Verhältniß zu Monima halb durchschaut, halb verkennt, und endlich im Schlachtentode noch dem edel bewährten Xiphares die Geliebte segnend übergibt. Der leidensvolle Gemüthskampf, der über ihn hereingebrochen, gilt uns als Sühne für die Herrscherlaune, die auch über die Herzen gebieten wollte, unbekümmert ob sie brachen, und Monima's milder Seelenadel macht sie zu einer der Gestalten in denen wir das Gemüthsideal erkennen. Ueberhaupt befleißigt sich Racine in der poetischen Gerechtigkeit stets auch der sittlichen, und dieser Kern des Guten und Rechten gibt den innern Halt für das Ebenmaß der Form und trägt wesentlich zu der Befriedigung bei, die er im harmonisch gerundeten Abschluß seiner Dramen zu erreichen strebte.

Hatte Racine in der Andromache einige Motive von Euripides entnommen, aber anders umgebildet und ein eigenthümliches Ganzes geschaffen, so kam er dem griechischen Dichter in der Iphigenie zu Aulis nicht gleich. Weder ward der Gegensatz von Staats- und Familienpflicht so energisch in den Wechselreden von Agamemnon und Klytämnestra entwickelt, noch Iphigenia's Umschwung von unbefangener Heiterkeit zu Todeswehmuth und dann

zu erhabener Opferlust fürs Vaterland so herrlich geschildert wie bei Euripides; daß Achilleus zum Liebhaber Iphigenia's geworden konnte nichts verbessern. Racine fand bei Pausanias die andere Fassung der Sage daß die in Aulis geopferte Iphigenie eine Tochter von Helena und Theseus gewesen, und diesem Umstand meinte er die glückliche Persönlichkeit seiner Eriphile zu verdanken, ohne welche er die Tragödie nicht geschrieben hätte. Wie würde er es gewagt haben die schreckliche Ermordung einer so tugendhaften und liebenswürdigen Jungfrau auf die Bühne zu bringen, wie doch seine Iphigenie sein sollte! Achilleus hat nun die Eriphile, so erfindet Racine, von Lesbos als Kriegsgefangene mitgebracht, sie kennt ihre Aeltern nicht, sie verliebt sich in Achilleus, sie ist auf Iphigenie eifersüchtig, sie trachtet die Rettung derselben zu hintertreiben, wird aber von Kalchas erkannt, und fällt selbst in die Grube die sie der andern graben wollte, denn der Seher sagt: diese, die auch Iphigenie heiße, sei es die von den Göttern zum Opfer verlangt werde. Sie erdolcht sich, und Achilleus heirathet seine Geliebte. Durch diese Intrigue und diese Wendung ist aber die alte Sage nicht auf eine allgemein menschliche innerliche Weise neu motivirt, sondern zerrüttet. Ohne das Wunder einer Verwandlung, ohne das äußerliche Eingreifen einer Göttin wollte Racine den Knoten lösen, und das war seine richtige Einsicht; es war möglich, wenn die Opferwilligkeit Iphigenia's genügte den günstigen Fahrwind zu erlangen, wenn wie in der Seele Abraham's, so in dem Gemüthe der Griechen zum Bewußtsein kam daß die Hingebung des Willens ausreicht um die Gottheit zu versöhnen.

Racine's Phädra hat A. W. Schlegel in einer französischen Schrift mit dem Hippolyt des Euripides verglichen und dargethan daß der Franzose dem Wesen der griechischen Dramatik untreu geworden wo er von seinem Vorbilde abweicht. Hettner hat mit Recht behauptet daß dies ein Misverständniß und Misgriff des deutschen Kritikers war; denn Racine wollte ja nicht den Euripides verbessern, etwa durch eine philologische Studie wie Schlegel's Ion eine ist, sondern er wollte das nationale und eigene Denken und Empfinden, den modernen Geist in classischen Formen aussprechen; und weil diese Formen ein enger Rahmen für die reale Stoffesfülle unsers Lebens sind, so schloß er gern auch im Gegenstande sich den Alten an. Schlegel weist auf das Schicksal hin das durch den Zorn der Venus gegen den sie verachtenden Hippolyt

und durch die Liebe des Poseidon zu Theseus, welche diesem die Gewährung einer Bitte zugesagt, so verhängnißvoll bestimmt sei, aber Racine sah daß er damit für uns nichts anfangen konnte; daß er die Göttermaschinerie bei Seite werfen und seine Tragik auf die psychologischen Hebel, auf die Kämpfe menschlicher Leidenschaft gründen mußte. Göttinnen die miteinander streiten also daß die eine dem Verehrer der andern Verderben schwört und als Mittel zu diesem Zwecke die sündige Leidenschaft in der Brust eines Weibes erregt, Götter die ihre Schützlinge ins Unheil rennen lassen statt sie zu warnen und ein verkehrtes Gebet nicht zu erhören, das sind unvernünftige Widersprüche, die das wahre Göttliche, die sittliche Weltordnung aufheben, und an ihre Stelle nicht sowol einen blinden als einen tückischen Fatalismus setzen. Auch polemisirt der philosophisch geschulte Verstand des Euripides gegen solche Mythen, aber er versteht sie nicht ethisch umzubilden; er läßt lieber den sterbenden Helden darüber Wehe rufen daß Götter selbst den Menschen zum Fluche seien. Das ist der innere Schaden seines Werkes, das sonst im Bau wie im Ausdruck der Seelenzustände eine Meisterhand zeigt. Racine hatte wahrlich recht daß er eine menschliche Motivirung der Geschicke, eine Verkettung von Schuld, Untergang und Sühne suchte. Schlegel tadelt daß er das Heroische im Theseus herabgezogen; aber gerade dadurch daß Racine die Liebesgeschichten desselben betont, motivirt er die Verwirrung und die Zerstörung der Familie, die nun nicht grundlos, sondern durch Theseus wenn auch mittelbar verursacht ist: dieser selbst hat längst die Reinheit und den Frieden des Hauses getrübt. Das Jungfräuliche in der Seele Hippolyt's hat Euripides allerdings herrlich geschildert; und es ist der Fadheit seines bei einzelnen Effecten doch mittelmäßigen Stückes würdig, wenn Racine's Nebenbuhler Pradon in Bezug auf seine Phädra an die Herzogin von Bouillon schreibt: „Wundern Sie sich nicht, meine Gnädigste, wenn Ihnen Hippolyt entblößt scheint von jenem wilden Stolze und von jener Unempfindlichkeit die ihm eigen war; wie hätte er den Reizen Eurer Hoheit gegenüber sich diese Unempfindlichkeit bewahren können? Wenn ihn uns die Alten gemalt haben wie er in Trözene war, so soll er hier erscheinen wie er in Paris hätte sein müssen; an einem so galanten Hofe wie dem unserigen würde er eine schlechte Rolle spielen, wollte er hier in seiner ganzen ursprünglichen Wildheit und Borstigkeit auftreten." Aber das Wahrheitskorn liegt doch in dieser Abgeschmacktheit daß uns

die Bühne für die unmittelbare Wirkung, die sie erstrebt, unser eigenes Fühlen und Denken im Spiegel ihrer Personen und Ereignisse zeigen, diese uns also möglichst nahe bringen muß, und das wollte Racine für seine Zeitgenossen. Schlegel preist jene lyrischen Ergüsse Phädra's, in denen sinnliche Glut und Scham, Liebesverlangen und Todessehnsucht sich so ergreifend aussprechen; auch ich habe es (II, 296) gethan, ebenso J. L. Klein in der Geschichte des Dramas; aber gern sehe ich daß dieser daneben das adeliche Wesen Phädra's wie die feine Seelendialektik der Leidenschaft und die im Reichthum der Töne und Wandlungen gesteigerte dramatische Durchführung bei Racine lobt; beide Dichter sind hier groß, jeder in seiner Art. Selbst die Aricia können wir nicht missen: erst wenn Phädra sieht daß Hippolyt lieben kann, erst wenn die Eifersucht hinzukommt, wird es motivirt daß sie die Verleumdung gegen ihn geschehen läßt. Ja Racine hätte noch einen Schritt weiter gehen und auch das wunderwirkende todbringende Gebet des Theseus mit einer andern Begründung vom Untergange Hippolyt's vertauschen sollen, er hätte diesem ich will nicht sagen eine stärkere Verschuldung leihen können als die kleine Widersetzlichkeit gegen den Vater, aber er hätte um seinen Tod einen Schimmer der Verklärung weben sollen wie Euripides auf seine Art durch das Erscheinen der Artemis thut, die ihrem Liebling die Heroenehre verheißt; der reine Sinn, der hohe Muth womit er in den Tod ging konnte uns über Leid und Untergang erheben wie bei Max Piccolomini. Es war verkehrt, wenn Laharpe behauptete daß Racine überall die größten Schönheiten an die Stelle der größten Fehler gesetzt; dagegen hat Schlegel den Euripides vertheidigt, aber ohne Racine's eigentlichen Werth anzuerkennen. Dieser hat eine verbrecherische Leidenschaft mit genialen Zügen, mit brennenden Farben gemalt ohne unser sittliches Gefühl zu verletzen, da er das Selbstgericht des Gewissens zugleich veranschaulicht. Er wollte mit Recht daß das Gute auf der Bühne nicht minder wie in der Philosophenschule gelehrt und als das allein Beständige und Siegreiche dargestellt werde.

Die Mode des Tages zog seiner Phädra die Pradon'sche vor. So manche Kämpfe die er zu bestehen hatte, und die Strenge des religiösen Sinnes die er im Verkehr mit den Jansenisten annahm, bestimmten ihn sich vom Theater zurückzuziehen. Ludwig XIV. ernannte ihn zum Hofhistoriographen; er lebte glücklich im Schoo-

seiner Familie. Der Wunsch der fromm gewordenen Maintenon veranlaßte ihn später für die Fräulein, die in Saint-Cyr erzogen wurden, einen biblischen Stoff, die Novelle von Esther, auf eine leichte und gefällige Weise zu dramatisiren; Chöre hebräischer Mädchen begleiteten die Handlung mit ihren Gebeten, Wünschen, religiösen Stimmungen. Das Stück gefiel und ward die Veranlassung daß Racine auf dieser Bahn weiter ging und eins der vollendetsten Dramen, sein Meisterwerk in der Athalie schuf. Die einfache Größe der Antike ist hier in den Charakteren wie in der Handlung erreicht; aus den Wirren und Kämpfen der Erde erhebt sich der Blick zu der Vorsehung, die im Himmel wacht und das Gute zum Heile führt. Wir stehen in der Oeffentlichkeit des Volkslebens, an einem Wendepunkt seiner Geschicke, und die Begeisterung für Recht und Wahrheit, die edle Frömmigkeit des Dichters durchweht die Handlung und die Chorgesänge die sie begleiten. Die Form ist dem Stoffe nicht angepaßt, sie ist aus ihm erwachsen, ihm ganz naturgemäß und doch ganz kunstvoll. Es ist der festliche Tag an welchem der Hohepriester den letzten Sproß aus David's Stamm, den geretteten und als Tempelknaben erzogenen Joas dem Volke vorstellen, ihn zum König krönen will gegenüber der alten abtrünnigen bluttriefenden Athalie, der Götzendienerin. Wie prächtig ist sie, die von düstern Träumen und bösem Gewissen geängstete Großmutter, dem reinen Kindergemüth, der naiven Sinnigkeit des Enkels gegenübergestellt, den sie verderben will, und für den sie doch ohne ihn zu kennen ein menschlich Rühren, ein herzlich Mitgefühl empfindet! Der Chor wird hier zur Stimme des Volkes, das seine Theilnahme an der Sache, sein Fürchten und Hoffen, seine Glaubensbegeisterung und seinen Dank gegen Gott schwungvoll ausspricht. Das Verbrechen findet seine Strafe, Einsicht, Muth und Thatkraft setzen das Recht durch, und der Hohepriester schließt mit den Worten daß im Himmel die Fürsten einen Richter, die Unschuld einen Rächer, die Waisen einen Vater haben.

Die vornehme Welt hatte wenig Gefallen daran; Boileau tröstete den Dichter mit dem Urtheil der Nachwelt. Einer Gesellschaft des Hofes, die vom Blut und Schweiß des Volkes lebte, klang die Stimme des Chors unangenehm ins Ohr:

All ihre Lust, die eitle wilde,
Was ist sie als ein Traumgebilde,

Das, wenn zu ihrem Graun der Tag beginnt,
In Nichts zerrinnt!
Erfreut der Arme dann sich deß in Frieden
Was deine Tafel ihm, o Gott, beschieden,
Wird ihre Lippen, o Entsetzen,
Die Schale deines Zornes netzen,
Die du der schuldbelad'nen Schar
Beutst an dem Tage des Gerichtes dar!

Ludwig XIV. hatte sich mit stolzem Selbstgefühl im Bilde gespiegelt das Berenice von Titus und seinem Glanz entwarf:

Sahst du, Phenice, wol den Schimmer jener Nacht?
Ist nicht dein Auge noch erfüllt von ihrer Pracht?
Die Fackeln die sich um die Flammenbecken scharten,
Dies Volk und dieses Heer, die Adler, die Standarten,
Die Consuln, der Senat, sie alle königlich
Erborgten ihren Glanz von dem Geliebten sich:
Der Lorber war die Zier von seinem Heldenthum,
Und Gold und Purpurschmuck erhöhte seinen Ruhm;
Die tausend Augen die auf ihn den Blick gerichtet,
Die tausend Herzen die sich huldigend ihm verpflichtet,
Von seiner Gegenwart aufs süßeste beglückt,
Von seiner Majestät gebeugt und hoch entzückt,
Gewohnt nach ihm allein und stets den Sinn zu lenken,
Sprich, konnten sie ihn sehn ohne wie ich zu denken:
Wann er geboren ward im Dunkel noch so fern,
Sobald die Welt ihn sah erkannte sie ihren Herrn!

Jetzt klangen aber Worte wie Fenelon's Mahnungen an das Gewissen eines Königs aus dem Munde des Hohenpriesters an Joas:

Erzogen fern vom Thron kennst du noch nicht
Den gift'gen Reiz verhängnißvoller Ehre,
Noch nicht den Rausch der unbeschränkten Macht,
Noch nicht die Zauberstimme feiger Schmeichler,
Die bald dir sagen werden: die Gesetze,
Die heiligsten, beherrschen zwar das Volk,
Doch sind sie unterthan dem Könige,
Der keinen Zügel hat als seinen Willen,
Der Herrscherwürde alles opfern darf,
Dieweil das Volk, zur Arbeit und zu Thränen
Verdammt, mit ehernem Scepter will beherrscht sein,
Und drücken wird wenn es nicht selbst gedrückt ist.
So werden sie von Schlinge zu Schlinge dich
Von einem Abgrund zu dem andern führen,

Verderbend deiner Sitten holde Reinheit;
Sie werden dich die Wahrheit hassen lehren
Und von der Tugend dir ein Schreckbild malen;
So haben sie der Könige weisesten verlockt.

In solcher Gesinnung sah Racine wie unter der Gewaltherrschaft trotz alles äußern Prunkes das Vaterland sank, und schrieb eine Abhandlung über die Mittel um dem wachsenden Elende des Volkes zu steuern. Ludwig XIV. sah sie bei der Maintenon. Glaubt Racine, rief derselbe entrüstet aus, alles zu verstehen, weil er hübsche Verse macht? Will er den Minister spielen, weil er Dichter ist? Damit war die Ungnade des Hofes ausgesprochen, und so büßte Racine am Abend seines Lebens die Vergötterung durch die er in seiner Jugend die Gunst des Fürsten erworben. Er soll es sich sehr zu Herzen genommen, gekränkelt haben und daran gestorben sein. Wenn er zu Boileau sagte: Ich achte es für ein Glück vor dir abzuscheiden, so liegt darin mehr Verstimmung über die Zeit und Welt überhaupt. Er war eine reizbare weiche Dichterseele, die sich früher mit epigrammatischen Stacheln gegen die Eingriffe von außen wehrte. In der Hinwendung zu Gott hatte er Ruhe und Frieden gefunden.

Den ältern Crebillon, der nach ihm mit seinem Atreus, Xerxes, Catilina die Bühne beherrschte, haben die Franzosen selber den Schrecklichen zubenamt; durch gehäufte Greuel suchte er zu erschüttern, grausige Situationen in furchtbaren Ausdrücken zu entwickeln. Wie Corneille von Seneca ausgegangen war, so kehrte die französische Tragödie zu diesem zurück.

β) Die Charakterkomödie; Moliere.

Schon im Mittelalter hatten die Franzosen das Belustigende neben dem Ernsten im religiösen Schauspiel mit Vorliebe gepflegt, und die Posse, die satirische sittenschildernde Form war von der Genossenschaft der Sorglosen besonders ausgebildet worden. Jodelle, der antikisirende Dichter des Siebengestirns, hatte dann auch eine Jambenkomödie Eugen als Seitenstück zu seiner gefangenen Cleopatra geschrieben. Der Held ist hier ein stattlicher Abbé, der seine Geliebte einem dummen Burschen verheirathet um sie bequemer zu genießen. Sein Kaplan soll sie behüten daß sie nicht andere Liebhaber begünstige; ein solcher kommt aber bald in Gestalt eines Soldaten, prügelt die Dirne, bringt ihren Mann in

allerlei Ungelegenheiten und wird endlich von dem Abbé dadurch beschwichtigt daß er dessen Schwester zur Frau erhält. Der Dialog ist lebendig, das Ganze aber ist schamlos frivol. Der sinnliche Pfaffe ist hier noch kein Heuchler, und um seine Gläubiger los zu werden schließt der Ehemann selber den Vertrag mit ihm ab daß derselbe so oft er wolle die Frau besuche! Dann versuchten sich auch die beiden classischen Tragiker im Lustspiel. Corneille schrieb nach dem Spanier Alarcon seinen Lügner, und gab darin das Charakterbild eines geistreichen und liebenswürdigen Menschen, den aber seine Phantasie zu tausend Erfindungen und Aufschneidereien treibt und dadurch in Verwickelungen bringt. Racine ward durch einen verlorenen Proceß veranlaßt nach dem Vorbilde der Wespen des Aristophanes die Proceßkrämerei auf eine recht ergötzliche Art in seinen Plaideurs lächerlich zu machen. Scarron nahm für seinen lächerlichen Erben, lächerlichen Marquis und andere Stücke die Stoffe aus dem Spanischen, wußte aber die Gestalten nach dem französischen Leben zu zeichnen und sie mit Witz und Laune auszustatten; indeß im ganzen erhob er sich nicht über die Possenreißerei. In seiner Jugend ein Genosse von Vergnüglingen, unter denen es für anständig galt keine guten Sitten zu haben, brachte er sein Vermögen durch und erkrankte unheilbar an einer Gliederverkrümmung, die er sich dadurch zugezogen haben soll daß er im Carneval als Vogel verkleidet wegen seiner tollen Streiche vom Pöbel verfolgt in einen Sumpf geflüchtet sei. Vom Hofe unterstützt unterschrieb er sich „von Gottes Gnaden Kranker der Königin“, und heirathete ein geistvolles aber armes Fräulein aus einer protestantischen Familie, die spätere Marquise von Maintenon, Ludwig's XIV. Maitresse, ja heimliche Gemahlin, die den alternden König zum Frömmler machte, die gewaltsame Bekehrung der Hugenotten betrieb, und die Scheinheiligkeit in die Mode brachte. Scarron's Mazarinade war der keckste witzigste Angriff gegen den Minister. Sein komischer Roman über die Komödiantenwirthschaft in der Provinz übertrifft alles was er selbst für die Bühne gearbeitet.

Der Schöpfer des französischen Nationallustspiels ward Moliere. Die nationale Richtung des Volkes und der Zeit führte von dem bunten Gewebe der Abenteuer, an dem man sich in Spanien und England ergötzt hatte, zur Schilderung des wirklichen Lebens in anziehenden und verständig motivirten Bildern, in welchen die Charaktere die Hauptsache waren und die Situationen

gewählt wurden um sie zu entwickeln und in solche Handlung zu setzen die ihre Eigenheiten ans Licht bringen; die Ereignisse werden durch die Natur der Individualitäten, durch die sich bekämpfenden Anschläge, Listen, Intriguen der Persönlichkeiten bedingt, die gerade darin wieder ihr inneres Wesen enthüllen. Man lauschte den Ständen und Berufskreisen ihre Eigenschaften ab um Repräsentanten derselben zu schaffen wie schon die Griechen im Parasiten oder Bramarbas gethan, und wie die mittelalterlichen Moralitäten die Tugenden oder Laster personificirt hatten, so trug man jetzt auf eine Gestalt die Züge zusammen welche die Gefallsucht, den Geiz, die Heuchelei kennzeichnen um Grundrichtungen des Geistes zu personificiren. Moliere bewährte seine Meisterschaft darin daß er das allgemein Menschliche individualisirte, daß originale Persönlichkeiten in ganz bestimmten Lebenslagen und in den Sitten seiner Zeit es zur Anschauung bringen, und folgerichtig führt ihn dies zu einer realistischen Darstellung, die statt einer Phantasiewelt, in welcher Böhmen am Meer liegt und Theseus von Elfenscherzen umgaukelt wird, die Wirklichkeit zum Schauplatz erwählt, und den Boden in welchem seine Charaktere wurzeln, die Atmosphäre in welcher sie athmen mit treuer Klarheit schildert. Und dies verlangt dann wieder die durchweg verständige Motivirung, kraft welcher seine Personen so reden und handeln wie es ihrer innern Natur und den Verhältnissen gemäß ist, in die sie gerathen und vernünftiger Weise gerathen können. So herrscht auch hier das Wahrscheinliche, das Gesetzmäßige, und ich stimme Humbert vollkommen bei, wenn er die Berechtigung dieser realistischen Weise den Spielen der idealistischen Einbildungskraft gegenüber vertheidigt; nur braucht man dabei den Werth auch dieser nicht zu verkennen, und soll nicht vergessen daß die Meisterwerke Lope's, Calderon's, Shakespeare's (ich erinnere nur an Das Unmöglichste von allen, Das offenbare Geheimniß, Was ihr wollt und Kaufmann von Venedig) neben dem wunderbaren Reize des Phantastischen ja auch der Charakterzeichnung und der Lebenswahrheit keineswegs ermangeln. Andererseits ist es Moliere oft gelungen was Schiller an Goethe preist: die Blume des Dichterischen von einem Gegenstande rein und glücklich abzubrechen.

Dadurch daß Moliere sich für seine Hauptwerke die Stoffe aus der eigenen Erfahrung bieten ließ, gewann er den Vorzug vor den Tragikern, die ihr Denken und Empfinden an ausländische

und alterthümliche Sagen anknüpften; er hat sich als Sittenschilderer ersten Ranges bewährt, der für die Culturgeschichte des 17. Jahrhunderts der werthvollste Spiegel ist. Dem Bürgerthum wie dem Adel, dem Bedienten wie dem Marquis, der Unschuld und Einfachheit wie der Bildung und Verbildung weiß er in gleicher Weise gerecht zu werden, und er hat für die Erziehung und den Culturfortschritt der Nation auf das beste und einflußreichste gewirkt, wenn er die Unwissenheit der Aerzte, der Schulpedanten entlarvte, die sich hinter Phrasen verstecken, denen ihr System höher steht als der Mensch, der sich nach den Regeln behandeln lassen soll, ob er auch darüber zu Grunde geht; wenn er die Ziererei der romanlesenden Modedamen und den eitlen Gelehrsamkeitsprunk, der die Frauen der Haushaltung vergessen läßt, dem Gespötte preisgibt, wenn er der Heuchelei, die unter dem Deckmantel der Religion ihre sinnlichen und weltlichen Zwecke verfolgt, mit kühner Hand die Maske abreißt, wenn er dem Scheinleben der vornehmen Welt, der conventionellen Lüge der höfischen Gesellschaft den Adel des reinen Herzens und die freimüthige Wahrheitsliebe gegenüberstellt. Goethe hat Moliere kerngesund genannt; er ist es in sittlicher wie in ästhetischer Beziehung. Er bekämpft alles Gesuchte, Prätentiöse in der Kunst, und stellt den feingedrehten Redewendungen eines gekünstelten Sonettes das Volkslied entgegen:

Hätte König Heinrich mir
Ganz Paris gegeben,
Und entsagen sollt' ich dir,
Mein geliebtes Leben,
Spräch' ich: Nein, Herr König, nein,
Eu'r Paris steckt wieder ein,
Lieber ist mein Liebchen mir,
Tausendmale lieber!

Moliere verbindet die gallische heitere Beweglichkeit mit dem germanischen Wahrheitssinn und dem romanischen Formgefühl; die Elemente des französischen Wesens sind bei ihm so gleichmäßig gemischt wie bei wenigen Schriftstellern. Statt der beschränkten Kammerdienermoral, die Schlegel ihm zuschreibt, zeigt er vielmehr einen offenen vorurtheilslosen Blick, und verspottet nicht die Wissenschaft, sondern die Schulpedanterei, nicht das Bürgerthum, sondern dessen Auswürflinge, die sich in den Adel eindrängen wollen, ja er macht den geckenhaften Marquis zur

stehenden Lustspielfigur, und im Don Juan schildert er die liederliche gottesleugnerische Genialität in ihrer Verruchtheit und mit dem über sie hereinbrechenden Gericht, wie sie selbst und dieses eigentlich erst später unter der Regentschaft und in der Revolution zu Tage kam; wenn er die Frömmelei verfolgt, hält er der wahren Religiosität eine begeisterte Lobrede. Ich erinnere an die herrlichen Worte Cleanth's:

Eures gleichen alle
Verlangen daß man blind sei wie sie selbst;
Ein Freigeist dünkt sie wer noch Augen hat;
Wer nicht vor ihren Götzen kniet der soll
Nichts glauben und das Heilige verachten.
Doch wie man auf dem Feld der Ehre nie
Den wahren Tapfern prahlen hört, so sind
Die Herzensfrommen auch, die wirklichen,
Nicht solche die die Augen nur verdrehn
Und so viel Wesens machen. Wollt ihr denn
Die Frömmigkeit mit Heuchelei verwechseln?
Nicht dem Gesicht, der Maske huldigt ihr,
Gezierter Künstelei statt schlichter Einfalt;
Betrachtet das Gespenst, nicht die Person,
Und schätzt die falsche Münze gleich der echten.
Doch wie ich einerseits den wahren Frommen
Vor jedem andern Helden stets geehrt,
Und seines warmen Glaubens reiner Eifer
Mich als das Herrlichste der Welt entzückt,
So wüßt' ich nichts das mir verhaßter sei
Als jene übertünchten Außenseiten
Zur Schau getragner Andacht, als die Heuchler
Vom Platz, die wie Quacksalber auf dem Markt
Mit lästerlicher frecher Gaukelei
Straflos das Volk bethören, und verspotten
Was jedem Menschen für das Höchste gilt;
Nichtswürd'ge, die aus Geiz und Eigennutz
Die Frömmigkeit zum Handwerk und zur Waare
Erniedern, und mit Seufzer und Geberden
Aemter und Würden kaufen; jene Rotte
Die auf dem Weg zum Himmel irdischem Gut
Wetteifernd nachrennt, sie die ihre Laster
Mit ihrer Frömmigkeit zusammenflicht,
Und hämisch, treulos, hinterlistig, falsch,
So oft es gilt dem Feind zu schaden frech
Mit Glaubenseifer ihre Bosheit deckt,
Um so gefährlicher in ihrem Haß
Als sie mit Waffen ficht die wir verehren,

Und deren vielgepries'ne Leidenschaft
Uns mit geweihtem Dolch durchbohren will.
Doch echte Frömmigkeit ist mild und menschlich,
Sie mäkelt nicht an jeder Kleinigkeit,
Und ohne bittre Worte tadelt sie
Durch eignes Beispiel jeden wo er fehlte;
Fremd allen krummen Wegen, allen Ränken
Trachtet sie einzig gut und schön zu leben.

Moliere wächst im Kampfe mit den Thorheiten und Schlechtigkeiten der Welt, und gibt uns sein Selbstbekenntniß aus dem Munde Alceste's:

Freimüthig, treu und wahr zu sein ist mein Beruf.

Im Getreibe des Hofes sehnte er sich nach der Einsamkeit, wo er Freiheit habe ein Ehrenmann zu sein; er weiß daß es bessere Menschen geben muß, wenn es besser stehen soll; er haßt die nichts bedeutenden Umarmungen, die höfliche Verschwendung nichtiger Phrasen, die gleiche äußerliche Liebenswürdigkeit für jedermann, die conventionelle Lüge, die feige Schlaffheit mit welcher die Modewelt sich allem fügt, — auch Shakespeare hat nicht schärfer den Schein vom Wesen unterschieden und alles Eitle, Gleisnerische, überzart Prude, Scheinsame verfolgt wie Moliere. Ja wenn er nur den einen Misanthrop geschrieben hätte, dürfte man nicht sagen daß der Maßstab seiner dichterischen Gerechtigkeit in der zeitweiligen Sitte und Anschauungsweise der vornehmen Gesellschaft, nicht in der unverrückbaren Sittlichkeit liege; und ebensowenig sollte ihm Hettner die höchste Höhe komischer Dichtung absprechen, wenn er doch anerkennt daß sich Moliere mit seinem Tartüffe so mitten in die große politische Komik gestellt wie seit Aristophanes kein Lustspiel von ähnlicher Tiefe und Tragweite auf die Bühne gekommen. In diesem Sinne schreiben wir mit Laun: „Der Dichter gibt uns vollständig ausgemalte Bilder, in denen sich Typisches und Individuelles auf merkwürdige Weise verschmelzen. Die verspotteten Thorheiten sind von allgemeiner Bedeutung, nicht blos zufällig einer Persönlichkeit oder einem Stand anhaftende Schrullen und Narrheiten; das Lustspiel ist Zeit- und Sittengemälde und hat sich auf diese Weise zu einer bis dahin unbekannten Bedeutung fürs praktische Leben erhoben, dessen Spiegel und Schule es wurde."

Die antikisirende Einfachheit und Knappheit der Form und

Composition, für die Tragödie eine Schranke und ein Hemmniß, kam der Komödie zugute, indem sie zur Concentration und straffen Führung der Handlung trieb. Auch nahm es Moliere mit den drei Einheiten nicht allzu genau, und sah in den Regeln nur Winke und Rathschläge wie man am besten gefalle; wenn er lachte und lachen machte, störte ihn die Frage nicht, ob es auch Aristoteles erlaube. Die echte künstlerische Einheit erreicht er in seinen Meisterwerken durch einen Hauptcharakter, den er in die Mitte des Dramas stellt; er prägt in demselben eine bestimmte Gemüthseigenschaft oder Lebensrichtung aus, und macht sie mit seinem klaren Verstand bis auf den Grund verständlich; er läßt sich durch nichts reizen was nicht zur Sache gehört, und wählt die Situationen so daß jener Charakter in ihnen sich vollständig enthüllt; durch denselben Zweck des Ganzen sind auch die Intrigue wie die Nebenpersonen bestimmt, jedes Besondere ist um des Einen und Ganzen willen da. Echt dramatisch bereitet Moliere indeß seinem Helden den Conflict nicht blos von außen durch die Mitspielenden, sondern motivirt ihn innerlich in der eigenen Natur. Denn es ist ja ganz falsch daß er bloße Abstractionen des Geizes, der Scheinheiligkeit, des Menschenhasses schildere: er zeichnet lebendige Menschen von Fleisch und Blut, die aber von einer bestimmten Idee oder Leidenschaft oder Geistesrichtung erfüllt und beherrscht sind, und nun kommt das Bestreben den vornehmen Anstand nach außen zu wahren oder die Neigung zu einem armen Mädchen in Widerstreit mit dem Geiz, die Sinnlichkeit in Kampf mit der Frömmelei, und daraus geht dann die Handlung hervor, da setzt dann die Intrigue ein, die verborgenen Widersprüche kommen zu Tage und lösen sich auf, die Anmaßung wie die Schwäche erscheint in ihrer Blöße, der Hochmuth kommt zu Falle, das Verkehrte muß in seiner Selbstverkehrung dem Guten und Rechten zum Sieg verhelfen, und der Humor des Dichters läßt auch das Liebenswürdige und Edle uns komisch ergötzen, wenn es in weltunkundiger Naivetät befangen ist oder einen weltverachtenden Idealismus übertreibt und seine Mittel nicht nach der Lage der Dinge zu wählen versteht. Die großen Charakterlustspiele Moliere's hat selbst englisches Urtheil den Charaktertragödien Shakespeare's an die Seite gestellt, wie bei uns neuerdings Humbert, der die landläufige Kritik der Romantiker wohl abgethan hat. Phantasie und Verstand wirken beide zusammen, wenn Moliere diese Charaktere so scharf voneinander unterscheidet, alles Ungehörige beseitigt,

alles Erforderliche aufnimmt und sich mit seinem Denken und Empfinden selber in jeden verwandelt um ihn von innen heraus vor uns sich gestalten zu lassen.

Die Personen sprechen dann auch ihrer Eigenart gemäß, und seiner Individualität nach richtet sich die Diction Moliere's mehr an den Verstand als an die Einbildungskraft; der Dichter ergeht sich nicht in Witzen und Bildern um dieser willen, aber sein Dialog ist von behender Lebendigkeit, schließt der Lage der Sache, den Empfindungen der Charaktere sich an. Wo diese es mit sich bringen, parodirt Moliere gelegentlich die steife Gravität der Pedanten oder die Ziereretien der Mode; sonst aber adelt er die Sprache des täglichen Verkehrs, und ist in Vers wie Prosa gleich bewundernswerth durch den leichten anmuthigen Fluß der Rede wie durch die Raschheit und schlagfertige Kürze des Gesprächwechsels.

Das Genie des Dichters (1622—73) hat sich auf die glücklichste Weise durch das Leben entwickelt. Er war ein pariser Kind, der Sohn von Jean Poquelin, der als Hoftapezier zum königlichen Dienst gehörte; so sah er von Jugend auf die Handwerker wie die feine Welt; dabei aber erhielt er eine gelehrte Schulbildung, und sollte Advocat werden. Allein die Liebe zur Kunst trieb ihn aufs Theater, er nahm den Namen Moliere an und ging mit einer Truppe von Paris in die Provinzen, zuerst nach dem Westen, sodann nach dem Süden und Osten von Frankreich, das ihm auf diese Weise mit den Eigenthümlichkeiten und Dialekten der Hauptorte bekannt wurde. Nach zwölf Wanderjahren kam er wieder nach Paris, nun ein Meister im Spiel und in der Dichtung. Denn von Anfang an hatte er auch Stücke geschrieben. Gleichmäßig mit Plautus und Terenz wie mit den italienischen und spanischen Komödien vertraut bemächtigte er sich der wirksamsten und glücklichsten Bühnenmotive und Situationen, Figuren und Witze, um sie im eigenen Geist und aus der Sitte und Anschauungsweise seines Volkes wiederzugebären. Ich nehme mein Gut wo ich es finde, sagte er scherzend; es ward sein eigen durch die eigenthümliche Behandlung. So werden z. B. in der Schule der Männer aus den zwei Brüdern des Terenz, von denen der eine den Sohn streng, der andere nachsichtig erzieht, zwei Vormünder mit weiblichen Mündeln; der eine erregt durch mistrauische Hut den Widerstand des abgeschlossenen Mädchens, das ihn mit einem Liebhaber überlistet, der andere gewinnt das Herz, dem er vertrauensvoll seine Freiheit läßt. Schon erhebt sich Moliere zu

frischem und echtem Humor in der Bearbeitung eines ältern italienischen Stückes, wenn er in seinem Unbesonnenen einen guten, aber stets sich übertreibenden Jüngling schildert, der die Anschläge seines listigen und lustigen Dieners stets wieder vereitelt, bis er zuletzt durch seinen Edelsinn die Veranlassung wird daß sich die Verwirrung auf überraschende Weise zu seinem Glücke löst. Im Zwist der Verliebten stellt er dann in ein italienisches Lustspiel, in welchem sich ein als Knabe verkleidetes Mädchen statt der Schwester heimlich vermählt hat, seine selbst erfundenen Scenen hinein, in denen er sich als Zeichner nationaler Charaktere, als kunstverständiger Dichter bewährt. Zugleich aber ergötzte er das Publikum mit kleinen Possenspielen nach Art der Entremeses von Cervantes, und wenn er später daraus manches in seine größern Werke aufnahm, so lief doch sein Leben lang beides nebeneinander, die planvoll scharfsinnige Entfaltung eines Charakter- und Sittenbildes in wohlmotivirter Handlung und dann wieder der tolle Schwank, der eben nur Lachen erregen will, und dessen Uebertreibungen sich über das Wahrscheinliche hinaussetzen. Statt der stehenden Masken der Italiener brachte er denselben Namen des Mascarille, Scanarelle und Scapin oftmals wieder um besondere Träger des Komischen damit zu bezeichnen. Manchmal wirkt die Kraft beider Pole zusammen, sodaß der Uebermuth des Scherzes dem Ernste selber dient, wie schon am Beginn von Moliere's Meisterjahren in dem Charakterlustspiel: Die Kostbaren. Es sind ein paar Mädchen aus der Provinz, welche sich ganz die gezierte Sprechweise der pariser Salondamen jener Zeit angelernt haben, und in die Hauptstadt gekommen ein paar Freier abweisen, weil sie eine Liebschaft nach Art der Romane Scudery's erleben wollen, dafür aber von den als Marquis verkleideten, elegante Herren carikirenden Bedienten aufs ergötzlichste angeführt werden. Hier beginnt Moliere seinen Kampf gegen das Verschrobene und Verbildete; er belehrt und veredelt die Zeitgenossen, indem er wie Horaz lachend die Wahrheit sagt. Nun braucht er, nach eigenem Bekenntniß, nicht länger fremde Vorbilder zu studiren; seine Muster sind von nun an die Welt und das Leben. Wie er aber in seinen vorzüglichsten Werken sich selber ausspricht, wie er sie mit seinem Herzblut schreibt, das hat Paul Lindau überzeugend dargethan.

Der jugendliche Ludwig XIV. fand Gefallen an Moliere; der Dichter und Schauspieler wußte den König auf gefällige Weise zu unterhalten, und gewann dafür bei demselben Schutz für seine

Kühnheit, ohne welche die Komödie ihr hohes Ziel nicht erreichen konnte. Er erhielt die Stelle seines Vaters im Hofdienst, und hatte so fortwährend Gelegenheit die höchsten Schichten der Gesellschaft zu beobachten, während er dem Volke und der Bühne treu blieb. Die Höflinge freilich rümpften die Nase über den Komödianten. Als die Kammerleute ihn einmal nicht mit sich essen lassen wollten, rief ihn der König an sein eigenes Tischchen und legte ihm vom eigenen Frühstück einiges Geflügel vor, indem er die Großen des Reichs herbeirief um ihnen zu zeigen wie er für Moliere sorge; es ist einer der liebenswürdigsten Züge von Ludwig XIV. Moliere schrieb eine Reihe dramatisirter Scherze in welche Ballets eingelegt wurden, gleichsam als Rahmen für die Tänze, an denen der König manchmal selber theilnahm. So die erzwungene Heirath, oder die Lästigen, ein sogenanntes Schubladenstück, in welchem der Reihe nach verschiedene Leute mit ihren Anliegen kommen und das Stelldichein zweier Liebenden stören; der König machte darauf aufmerksam daß auch sein Hofjäger mit einer Jagdgeschichte kommen solle.

Das erste Meisterwerk im feinen Charakterlustspiel war die Frauenschule. Ein älterer Herr, der die Untreue erfahrener Frauen fürchtet, hat sich ein Landmädchen in schlichtester Einsamkeit aufziehen lassen. Das Naive kann nicht glücklicher in Scene gesetzt werden als hier von Moliere mit dem herzigen Naturkind Agnes geschieht. Wir lachen über die Einfalt und Unkenntniß der Welt, und sehen mit Rührung die einfache Seelenschönheit, die keiner Verstellung bedarf und in ihrer Reinheit und Unschuld mehr werth ist als alle geschminkte oder geriebene Civilisation; was unsern fröhlichen Spott erregt das müssen wir zugleich verehren und lieben, ja Wehmuth beschleicht uns wie im Gedanken an ein verlorenes Paradies, und doch heitert das Gemüth im scherzenden Humor sich auf. Wie echt komisch ist die Anlage daß der vorsichtige Alte dem jungen Sohn des auswärtigen Freundes selber das Geld zum Liebeshandel leiht, daß dieser ihm selber die Listen erzählt um Agnes zu gewinnen, Agnes mit holdester Unbefangenheit die aufkeimende Liebe gesteht und in aller Unschuld die Maßregeln ihres Hüters vereitelt! Voltaire sagte: es sei alles nur Erzählung, aber so künstlerisch, daß alles Handlung zu sein scheine; Lessing bemerkte dagegen: vielmehr sei alles Handlung, obwol es Erzählung zu sein scheine: der Verdruß den Arnulf empfindet, der Zwang den er sich anthut diesen Verdruß zu verbergen, sein höh-

nischer Ton, wenn er meint nun den Anschlägen des Horace vorgebaut zu haben, das Erstaunen und die stille Wuth, wenn er diesen nun doch sein Ziel erreichen sieht, das ist Handlung, weit komischere Handlung als alles was außer der Scene vorgeht. Daß dann Agnes das Mädchen ist das auch der Vater des Horace diesem bestimmt hat, daß er also in gegenseitiger Neigung mit der verbunden ist deren Heirath er ablehnen wollte, das führt alles zu glücklichem Schluß.

Dies classische Lustspiel erregte ein ähnliches Aufsehen, einen ähnlichen Kampf wie einst der Cid. Moliere brachte seine literarischen Gegner in der „Kritik der Frauenschule" auf die Bühne, und verspottete die Schauspieler einer andern Truppe, die ein Stück gegen ihn aufführten, im Impromptu von Versailles; er zog den König und die Lacher auf seine Seite. Inzwischen, während er mit glänzenden Einfällen allerlei Hoffeste schmückte, rüstete er sich zu ernstem Kampf. Schon war er, der Sittenprediger in der Schellenkappe, als Religionsfeind verdächtigt, schon wandten sich Kanzelredner gegen das Theater überhaupt, schon sah er die Zeit herankommen, wo die Maske des Glaubens und der frommen Uebungen zur Erreichung weltlicher Zwecke vorgenommen ward, und er beschloß der frechen Heuchelei diese Maske abzureißen, er schrieb (1664) seinen Tartüffe. Er las ihn vor, aber es dauerte fünf Jahre, bis das Stück zur öffentlichen Aufführung kam; Bossuet predigte gegen den Dichter, ja ein Zelot verlangte geradezu den Scheiterhaufen für ihn. Noch gegen Ende des Jahrhunderts ward ein Theatiner befehdet, weil er die Schauspieler in Paris zum Abendmahl zugelassen; da rief Leibniz den Zeloten zu: „Wißt ihr wol daß in unserm Jahrhundert ein Moliere so gut als ihr die Menschen erbauen darf? Das Laster fühlt den scharfen Spott des Dichters und geht in sich." Der Tartüffe ist ein Charakter von ungewöhnlicher Geistes- und Willenskraft, sinnlich und herrschsüchtig zugleich; jedes Mittel für seine egoistischen Zwecke ist ihm recht, gegenwärtig dünkt ihm der Schein strenger Religiosität das beste. So hat er sich in eine Familie eingeschlichen, deren Haupt, Orgon, eine alte Mutter hat, eine junge Frau, Elmire, zwei erwachsene Kinder aus früherer Ehe, Damis und Marianne, und einen trefflichen Schwager (Cleanth). Dieser steht mit den letztern gegen den Eindringling, während Orgon und seine Mutter ganz von ihm eingenommen und blind für ihn sind. Der Zank der jungen Leute mit der alten Madame

Pernelle, das Gespräch Orgon's und Cleanth's exponiren in vorzüglicher Weise mit spannender Lebhaftigkeit, ja Leidenschaft die Lage der Dinge, die Stimmung der Einzelnen, die genuß- und herrschsüchtige Natur Tartüffe's. Im zweiten Act verlangt Orgon von seiner Tochter daß sie den Tartüffe heirathe; ihre Liebe zu Valere, von der klugen kecken Zofe Dorine unterstützt, stellt sich aus einem Misverständniß und Zwist wieder her und rüstet sich zum Widerstand. Der Sohn Orgon's will am Anfang des dritten Actes den Kampf beginnen. Jetzt erst tritt Tartüffe auf; der Diener soll das härene Hemd und die Geisel aufheben und beten. Der gleisnerische Charlatan bedeckt mit einem Tuche den Hals und die Schultern Dorinens, und verräth daß sie ihm strafwürdige Gedanken wecken. Daß ihn Elmire allein zu sprechen wünscht, versetzt ihn in Aufregung; sie will ihm die Heirath mit Marianne ausreden, er glaubt daß sie ihm, seinem ehebrecherischen Gelüste entgegenkomme. Seine Sinnlichkeit im Gewand und Geleit frommer Worte, das Geständniß daß er ein Mensch, kein Engel sei, daß er eine geheime Liebe ohne Aufsehen, Genuß ohne Furcht versprechen könne, das ist meisterlich entwickelt. Elmire weist ihn würdevoll zurück, ja sie will schweigen, wenn Tartüffe die Vermählung Valere's und Marianne's fördere und nicht mehr nach fremdem Gut trachte. Damis hat den Verführungsversuch belauscht und berichtet ihn seinem Vater. In einer unvergleichlichen Scene nun bekennt Tartüffe sich als den unglückseligsten Sünder und Bösewicht, und diese Demüthigung erscheint nun Orgon der rechte Beweis seiner überstrengen Heiligkeit; er kniet neben dem Heuchler nieder, der für den Sohn um Gnade fleht, den der verblendete Vater zürnend zur Abbitte zwingen will. Als Damis sich mit noblem Trotze weigert, stößt ihn Orgon aus dem Hause, enterbt ihn und vermacht sein Vermögen dem Tartüffe, den er bittet der Verleumdung zum Trotz mit Elmire freundlich zu verkehren. Als dann im vierten Act Marianne vergebens vor ihrem Vater kniet und ihn beschwört sie nicht an den Heuchler zu verheirathen, da beschließt Elmire in dieser Bedrängniß der Familie den bethörten Gemahl aufzuklären: er selbst soll Zeuge sein wie Tartüffe auf ein einladendes Entgegenkommen von ihr seine Verführungsversuche wiederholen wird. Sie verbirgt ihn im Zimmer, und Tartüffe ist anfangs natürlich argwöhnisch, verlangt aber dann zur Bestätigung der Liebe sogleich die höchste Gunst derselben, und als Elmire seinem stürmischen Ungestüm die

Furcht vor des Himmels Zorn entgegensetzt, da spricht er Worte die an Machiavelli's Pater im Mandragola und an Pascal's Enthüllung des Jesuitismus erinnern:

> Der Himmel zwar verbietet mancherlei,
> Doch ist es leicht mit ihm sich abzufinden;
> Nachdem man's braucht gibt's eine Wissenschaft
> Unser Gewissen zwanglos auszudehnen,
> Und was an einer Handlung strafbar scheint
> Zu sühnen durch die Reinheit ihres Zwecks.
> Ich steh' euch ein für alles, und die Sünde
> Nehm' ich auf mich.
> Ihr könnt drauf zählen, alles bleibt geheim,
> Und Anstoß gibt nur was die Welt erfährt;
> Wer im Verborgnen sündigt sündigt nicht.

Elmire heißt ihn draußen nachsehen ob nicht der Gemahl in der Nähe sei; „den führt man an der Nase nach Gefallen und lacht ihn aus", sagt Tartüffe; wie er aber die Frau umarmen will, weicht sie aus und Orgon steht vor dem verliebten Heiligen. Aber wie er ihm das Haus verweist, sagt der: „Das Haus ist mein; ich werde den Betrug strafen, den Himmel rächen, euch in den Staub treten!" — Madame Pernelle glaubt immer noch nicht an seine Schurkerei, bis der Gerichtsdiener im fünften Act kommt, und Orgon aus dem Hause ausbietet, das er an Tartüffe geschenkt als er den Sohn enterbte. Der Vater leidet nun die Strafe seiner Schuld. Jetzt tritt Valere ein und bewährt seine Liebe zu Marianne; aber er meldet auch daß Orgon fliehen müsse, weil er der Mitwissenschaft eines Hochverrathsversuchs angeklagt sei. Er hat auch ein Kästchen mit Briefen, das ein flüchtender Freund ihm anvertraut, dem Tartüffe mitgetheilt, und der hat dasselbe dem König behändigt. Und der Heuchler kommt mit einem Polizeibeamten um Orgon zu verhaften. Da überrascht der Beamte den Tartüffe und uns mit der Aufforderung: Vielmehr folgt ihr mir ins Gefängniß! Er hat sich in der eigenen Schlinge gefangen, denn er war wegen Betrügereien verfolgt, die er unter anderm Namen verübt, und wie er den Orgon verrathen wollte, verrieth er sich selbst, indem er erkannt ward. Und dies motivirt es daß der König am Ende wie der Maschinengott in dem antiken Drama die Verwirrung löst: mit immer wachem Auge, sagt der Vertreter der Staatsgewalt, behütet er sein Volk, entlarvt die Bösen und belohnt die Guten. Der Dank für den König

und das Bündniß der Liebenden schließt das Stück. Es gehört in die Reihe der ernsten Dramen mit heiterm Schluß, und Moliere hat für das Komische nicht blos dadurch gesorgt daß das Böse und Häßliche sich bloßstellt und am eigenen Widerspruch zu Grunde geht, auch in der Darlegung der Schwäche, der Verkehrtheit der Leichtgläubigen und in dem muntern Witze Dorinens stets ein erheiterndes Lachen erweckt, und zwar immer durch die Situation selbst, nicht durch äußerliche Späße. Er hat den Tartüffe mit staunenswerthem Verstand und mit kühner Energie ausgerüstet, um ihn mit Vernunft und Witz zugleich niederzukämpfen, und der Sieg ist ihm gelungen.

In der Frauenschule und im Tartüffe stehen Charakter und Intrigue, oder sagen wir lieber Handlung, Composition, auf gleicher Höhe, und der sprachliche Stil der Darstellung entspricht der Sache; es sind eben classische Werke. Andere Arbeiten Moliere's sind nicht von dieser ebenmäßigen Vollendung. Sein Don Juan lehnt sich an das spanische Original, aber Moliere's Vereinfachung läßt hier eine Hauptgestalt, die Donna Anna weg. Er steigert den Charakter, indem er aus dem Leichtsinnigen einen Leugner Gottes und der sittlichen Weltordnung macht, den die Eroberung der Herzen reizt, dem die Verführung als solche eine dämonische Lust ist; aber mit dem ernsten Gehalt steht die puppenspielmäßige Behandlung und Sprache nicht im Einklang, und der feige Bediente macht eine lächerliche Figur, wenn er moralisirt und das Dasein Gottes beweisen will. Die hier gewählte Prosa behielt Moliere auch im Geizigen und andern Stücken bei. In der Komödie von Plautus ist das Grundmotiv daß einer einen Schatz findet und gerade dadurch verräth daß er sich alle Mühe gibt ihn zu verbergen. Moliere hat den Harpagon gründlicher und vielseitiger gezeichnet: er ist ein Geizhals der auf seine Stellung halten muß, aber alles dem Gelde nachsetzt und dadurch seine eigene Familie zerrüttet; seine Sinnlichkeit treibt ihn zum Wunsch nach einer zweiten Ehe, er will die Geliebte des Sohnes heirathen, während ein Liebhaber der Tochter sich bei ihm als Haushofmeister eingenistet hat. Sein Benehmen wie er die sorgsam gehütete Kassette vermißt ist dem Plautus treu nachgebildet; das Misverständniß in Bezug auf Kassette und Tochter zwischen ihm und dem Haushofmeister nach dem antiken Vorbild gesteigert und verfeinert. Psychologische Charakteristik und komische Wirkung sind in einzelnen Scenen bewundernswürdig verschmolzen; nicht

so ganz harmonisch ist die Sittenschilderung des 17. Jahrhunderts mit mancherlei stofflichen Motiven aus dem römischen Alterthum verbunden, wie auch der treffliche Uebersetzer Baudissin bemerkt, der dabei die Novelle für die Schilderung des Geizigen geeigneter hält als das Drama.

Gleichfalls an Plautus lehnt der Amphitryon sich an. Moliere läßt durch die antike Götterfabel das Verhältniß von Ludwig XIV. zur Frau von Montespan durchschimmern und hat alles mit heiterer Ironie behandelt. Wie Herr und Diener bei der Verdoppelung ihrer Gestalt durch Jupiter und Mercur an sich selbst irre werden und Sosias über seine beiden Ich philosophirt, die einander ausgeprügelt haben, das ist so launig als sinnreich; sittliche Forderungen dürfen wir freilich bei Göttergeschichten nicht erheben, die auf Naturmythen beruhen. Eher dürften wir's bei dem Herrn von Pourceaugnak, dem Krautjunker aus der Provinz, der doch durch allzu arge Betrügereien aus Paris und von der Heirath zurückgeschreckt wird, statt daß er durch sein eigenes komisches Wesen sich unmöglich machen sollte. Derartige Schwänke, wie der noch weiter ausgeführte vom Bürger als Edelmann, setzen freilich einen jovialen Uebermuth beim Darsteller wie beim Zuschauer voraus, wie solchen nicht die Alltagsstimmung, wohl aber die Faschingszeit mit sich bringt. Der Bürger wird wie im Georg Dandin der Bauer nur insoweit verspottet als er das eigene Wesen aufgibt und adeliche Manieren oder eine vornehme Familienverbindung anstrebt; die Cavaliere, welche beide hinters Licht führen, sind keineswegs idealisirt, der Ahnenstolz wird auch parodirt, und Dandin muß sich damit trösten daß er es so haben wollte. In die Reihe der Possen gehören auch mit dem Arzt wider Willen die Schelmenstreiche Scapin's; Geronte, der in den Sack flüchtet und geprügelt wird, ist freilich eine große Unwahrscheinlichkeit, und der Dichter nimmt es mit der Motivirung in solchen Stücken weiter nicht genau, aber er versteht die komische Situation dann gründlich und vortrefflich auszubeuten.

In höherm Stil und wieder in Versen sind die gelehrten Frauen und der Menschenfeind gehalten, aber in beiden überwiegt die Schilderung der Sitte, die Zeichnung der Charaktere weitaus die etwas dürftige Handlung, die ohne Spannung und einheitliche Triebkraft verläuft. Sonst ist im Menschenfeind der Gegensatz des Idealismus und Realismus so tief angelegt wie großartig

ausgeführt und Moliere entfaltet einen tragischen Humor seltener Art, wenn der Edle, Wahrheitliebende im Kampf mit der Welt den Kürzern zieht und durch seinen Uebereifer einen komischen Anflug gewinnt, da er sich selbst nicht weniger an den Menschen betrügt als er von ihnen betrogen wird. Goethe schreibt in der Recension von Taschereau's Leben Moliere's: „Ernstlich beschaue man den Misanthrop und frage sich ob jemals ein Dichter sein Inneres vollkommener und liebenswürdiger dargestellt habe. Wir möchten gern Inhalt und Behandlung dieses Stückes tragisch nennen, einen solchen Eindruck hat es wenigstens jederzeit bei uns zurückgelassen, weil dasjenige vor Blick und Geist gebracht wird was uns oft selbst zur Verzweiflung bringt und wie ihn aus der Welt jagen möchte. Hier stellt sich der reine Mensch dar, welcher bei gewonnener großer Bildung doch natürlich geblieben ist, und wie mit sich so auch mit andern nur gar zu gern wahr und gründlich sein möchte; wir sehen ihn aber im Conflict mit der socialen Welt, in der man ohne Verstellung und Flachheit nicht umhergehen kann.“ Moliere hatte selber die jüngere Schwester oder Tochter der Madeleine Bejart geheirathet, mit welcher er seine Bühnenlaufbahn begonnen; er war ein Vierziger als er sich mit dem reizenden Theaterkind in leidenschaftlicher Liebe verband, das durch Koketterie und Untreue ihm bald das Leben verbitterte und doch ihn mit einem Zauber umstrickte den er nicht brechen konnte. So liegt auch sein Alceste in den Banden der geistreichen Celimene, die alle Männer zur Huldigung heranzieht um sich dann mit geflügeltem Witz über sie lustig zu machen, und Moliere entwirft gerade dadurch eine ganze Galerie von Porträts der vornehmen Gesellschaft, des faden Schwätzers wie des Geheimnißkrämers, des Unbefriedigten wie des selbstgefälligen Schöngeistes. Moliere lebte am Hof und mußte sich in dessen Formen schicken; hier aber läßt er seinen Alceste der ganzen conventionellen Lüge, allem hohlen Scheinwesen, aller gemeinen Lebensklugheit reinen Wein einschenken und den Krieg erklären. Er schildert den Kampf des Ideals mit der Wirklichkeit, und führt die beiden Richtungen, in welche unser Dasein sich theilt, von zwei verschiedenen Standpunkten vor; so entwirft er ein Bild der Menschheit im Großen und Ganzen, und darum sagt Humbert der Misanthrop sei als Lustspiel was Hamlet und Faust als Tragödien.

Moliere der Komödiendichter war selbst eine melancholische

Natur, ein Humorist, der das tiefe Herzweh sich hinwegzuscherzen suchte, aber doch die Anwandlung hatte einen abgelegenen Winkel sich zu suchen wo man sich selber leben und dem Ideale treu bleiben kann. Selbst seit Jahren körperlich leidend schrieb er den eingebildeten Kranken, noch eins der Werke wo ernste Empfindung und gründliche Charakterzeichnung mit dem sprudelnden Uebermuth der Lachlust Hand in Hand gehen, während zugleich die Handlung befriedigt, und er starb wie ein Held auf dem Schlachtfeld, als er selbst, der wirkliche Kranke, noch einmal am 17. Februar 1673 die Rolle des eingebildeten spielte. Die Geistlichkeit verweigerte ihm ein ehrliches Begräbniß, aber die Akademie stellte in ihren Räumen seine Büste auf mit der Inschrift: Nichts fehlt seinem Ruhm, er fehlte dem unsern.

Man mag Moliere wie unsern Lessing in die Schar der Künstler setzen bei welchen das Bewußte und Gewollte das unbewußt und unwillkürlich Aufquellende überwiegt; aber die Genialität darf man seiner Phantasie nicht absprechen; denn sie zeigt sich in der Verwandlungskraft, durch welche er sich in das Innerste der verschiedenartigen Charaktere versetzt und sie von da aus gestaltet. Würdigen wir die übersprudelnde Schöpferlust und Lebensfülle bei Shakespeare und Lope, lassen wir uns von ihnen im Spiele der Einbildungskraft dem Gewöhnlichen entrücken und von allem Erdendruck entladen im Aether wiegen, aber erkennen wir auch die verständige Klarheit, die reale Wahrheit der Motive und den einheitlichen Zusammenhang bei Moliere, der in deutlich umrissenen Charakteren und damit übereinstimmender Handlung und Sprache das Wort Goethe's bewährt daß der Meister sich in der Beschränkung zeigt.

Unter Moliere's Nachfolgern nennen wir Regnard und Legrand. Der erstere hielt sich an die Charakterkomödie, und schilderte die Spieler, die Zerstreuten, die Erbschleicher mit scharfen Zügen, jedoch so daß er anekdotenartige Scenen mehr nacheinander vorführte als auseinander entfaltete. Er gebietet über unsere Lachmuskeln, aber das Possenhafte der einzelnen Situationen, die Späße im Dialog müssen den edlern Gehalt, die Gediegenheit des Ganzen ersetzen; man vergißt selbst das Peinliche über dem Galgenhumor der Behandlung. Legrand glänzte in den versificirten Kleinigkeiten, die man damals zum Nachspiel benutzte, jetzt Sprühteufel oder Bluette nennt. Sein König von Cocagne, dem Schlaraffenland, zeigt seine glänzende Begabung für das Phan-

tastische, für den Aufbau einer Wunderwelt, die zugleich zum satirischen Spiegel der Wirklichkeit wird.

Voltaire nennt Moliere einen Gesetzgeber in der Moral und in der Schicklichkeit des Weltbenehmens. Er hat mit Corneille und Racine auf Bildung und Sitte Frankreichs eine dauernde Wirkung geäußert; die Empfindung, der Charakter der Nation hat durch sie jenes bestimmt herausgearbeitete und wohlgeglättete Gepräge erhalten, das von ihren Werken sich auf das Leben selbst übertrug und Frankreich ebenso sehr wie das Schwert und die Politik Ludwig's XIV. im 17. Jahrhundert an die Spitze von Europa stellte.

Fremdherrschaft und Anarchie in Deutschland.

Die religiöse Bewegung hatte in Deutschland die besten Kräfte an sich herangezogen, aber durch die jesuitische Gegenreformation ward sie gehemmt und der Süden vom Norden abgetrennt; eine protestantische Union, eine katholische Liga standen einander gegenüber, weltliche und kirchliche Interessen verquickten sich miteinander, der Dreißigjährige Krieg brach aus und führte spanische und italienische Heere in unsere Gauen, ließ Schweden und Frankreich sich in unsere Angelegenheiten einmischen; der Westfälische Friede zerstückelte das Reich, ließ es eingeklemmt zwischen die Angriffe der Türken und Franzosen und sicherte diesen letztern ihren geistigen Einfluß. Die kaiserliche Oberhoheit war machtlos, und ohne seine großen nationalen Zwecke äfften die Fürsten der Kleinstaaten den Absolutismus Ludwig's XIV. nach; sie sahen sich als die unbeschränkten Eigenthümer von Land und Leuten an, bauten Schlösser, hielten sich Maitressen und hörten ohne Erröthen oder Zorn die niederträchtigsten Schmeicheleien an, z. B. die Frage: „Wenn Gott nicht Gott wäre, wer sollte es billiger sein als Eure hochfürstliche Durchlaucht?“ Die Poesie spiegelt diesen kläglichen Zustand des Lebens, wenn auch sie ohne einen leitenden originalen Genius in der mannichfachsten Nachahmung der Fremden auseinandergeht; aber es zeugt von der trotz alledem unverwüstlichen Kraft der Nation, wenn sie die

deutsche Sprache nicht blos rettet, sondern zu einer nationalen Schriftsprache ausbildet, wenn überall dennoch hier der herzhafte dort der fromme Sinn hervorbricht, und mit der Wucht des sittlichen Gedankens auch innige Empfindungslaute sich neben dem Erkünstelten und Gemachten vernehmen lassen.

Die Meistersängerei war starr, der Volkston roh geworden, die mittelalterliche Formenanmuth zum Knittelvers entartet, der seine Silben nur zählte, aber nicht mehr abwog. Der Bruch mit dem Mittelalter überhaupt war in Deutschland schroffer als anderwärts vollzogen, man verlor die Erinnerung und das Verständniß für seine Schöpfungen und schätzte sie gering im Vergleich mit der Antike; die Gelehrten lebten nun in dieser, nahmen die griechisch-römische Mythologie herein und dichteten lateinisch; sie ahmten die Alten nach, und dies setzte sich dann auch fort als sie wieder deutsch redeten. Es war eine neue und lange Schulung des Volksgeistes, bis er wieder zu seiner Mündigkeit kam und dann in einer zweiten Kunstblüte das Nationale mit dem Antiken in freier Weise verschmelzen lernte. Als Meister der Schule steht Opitz voran. Von Schlesien aus hielt er sich an das Deutsch der lutherischen Bibel, und für die dichterische Sprache gab er das Gesetz daß betonte und unbetonte Silben wie im Jambus und Trochäus regelmäßig wechseln sollten; den Reim behielt er bei. Wie er nun den einfach klaren Rhythmus handhabte das ward maßgebend, weil das Rechte gefunden war. Leider aber nahm er dazu von den Franzosen den Alexandriner auf, der ihnen, die ihre Silben nur zählen, viel gemäßer ist, während er bei dem regelmäßigen Wechsel der Hebungen und Senkungen leiermäßig wird.

Es war ein Glück daß sich schon vor dem Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges nach dem Muster der romanischen Akademieen eine deutsche Sprachgesellschaft unter dem Namen der fruchtbringenden oder des Palmenordens gebildet hatte; sächsische Herzoge, anhaltische Fürsten standen an der Spitze, man trieb eine geschmacklose Spielerei mit Namen und Symbolen, aber man hielt auf die Reinheit der deutschen Sprache gegenüber der Mengerei mit wälschen Worten, und Opitz fand hier Aufnahme mit seinen Bestrebungen. Die Tannengesellschaft in Straßburg, der Schwanenorden an der Elbe schlossen sich an. Die deutschgesinnte Genossenschaft unter Zesen's Leitung ging weiter und wollte in übertriebenem Purismus auch das Fenster mit Tageleuchter, die Nase

mit Löschhorn, den Affect mit Gemüthstrift, die Maske mit Mummgesicht, das Pistol mit Reitpuffer und die Natur mit Zeugemutter über- und ersetzen. Der gekrönte Blumenorden oder die Gesellschaft der Pegnitzschäfer zu Nürnberg erhielt seine Spielerei bis in die Gegenwart. Damals waren diese Gesellschaften Stätten des Friedens im Parteihader, des patriotischen Gemeingefühls gegenüber der fremden Mode, ja selbst wie die Mitglieder einander rühmten war erquickliches Gegengewicht gegen die theologischen Zänkereien; und sie erzogen in sich selbst und ihrer Umgebung ein Publikum für die Literatur, die sich jetzt mit der Gelehrsamkeit verbunden hatte und verbrämte. Man glaubte die Poesie lehren und lernen zu können; man sah ihr Wesen in zierlichen Phrasen, wohlgewählten Ausdrücken, gesuchten Umschreibungen, und meinte mit Hofmannswaldau den Gipfel erreicht zu haben, wenn man „die rechte Reinlichkeit der Wörter, die eigentliche Kraft der Beiwörter genau beobachtete, und dazu das Maß der Silben, richtige Reimendungen, gute Verknüpfungen und sinnreiche Sprüche seinen Versen einverleibte“. Harsdörfer gab den Nürnberger Trichter heraus um jeden in sechs Stunden zum deutschen Dichter zu machen. Die Hauptsache ist das Lexikon der Umschreibungen; statt Blut finden wir der Adern heißer Schweiß, der Leber Kuchenspeis, das nasse Lebensgold, den purpurrothen Lebenssaft, statt Frühling Blumenvater, statt Wein Kelterblut, statt Meer blaues Salz. Die Verslein der Pegnitzschäfer sollten klingeln in Binnenreimen und tänzeln, wenn sie sangen:

> Wir holen Violen in blumigen Auen,
> Narzissen entsprießen von perlenen Thauen.

Viele dichteten zugleich in lateinischer und deutscher Sprache. So Opitz selbst (1597—1639). Es ist wahr daß dieser nach Rang und Gunst bei den Großen und Vornehmen trachtete, aber er brachte dadurch die Poesie selber zu Ansehen bei ihnen; es ist wahr daß ihm und seinen Dichtungen der Halt und Gehalt des Charakters und Geistes in jenem Maße fehlt das den Genius kennzeichnet, aber er war ein maßgebendes Formtalent; ohne Schwung und Phantasie, ohne Erfindungskraft und Empfindungstiefe legt er im Anschluß an die Römer gleich den Franzosen auf das Verständige, Klare, Abgerundete das Gewicht, macht das Schildernde, Declamatorische, Lehrhafte mit einer gewissen Breite

geltend, strebt aber überall nach Kraft und Würde des Ausdrucks. Für sein Trostgedicht in den Widerwärtigkeiten des Krieges bot ihm das Leben den Stoff; sonst ahmte er die Alten oder den Niederländer Heinsius oder den Franzosen Ronsard nach, wo er nicht geradezu übersetzte und auch da für die so bedeutsame Kunst einer poetischen Uebertragung ins Deutsche die Bahn brach. Weckherlin zählt noch blos die Silben, wenn er mahnt:

> Wohlan deshalb, ihr wahre Deutschen,
> Mit deutscher Faust mit deutschem Muth
> Dämpfet nun der Tyrannen Wuth,
> Zerbrecht ihr Joch, Band und Peitschen.

Wie mußte da auf die Zeitgenossen der rein und stark hervortönende Rhythmus bei Opitz wirken:

> Der muß nicht eben allzeit siegen
> Bei dem der Köpfe Menge steht;
> Oft pflegt den Preis der zu erkriegen
> Mit dem das Recht zu Felde geht.
> Wie hoch sich auch der Franze mache,
> Wie stolz er schwinge Spieß und Schwert,
> So glaubt mir, die gerechte Sache
> Ist hunderttausend Köpfe werth.

Wenn Opitz unter dem Adel und den Gelehrten thut was die Bänkelsänger bei Bürgern und Bauern, nämlich daß er Hochzeiten, Sterbefälle, Geburtstage feiert, und wenn nun derartige Gelegenheitsgedichte durch ein Jahrhundert hin ganze Bände der namhaften Poeten füllen, so finden wir darin zwar viel langweilige und hochtrabende Reimerei, viel Bilderprunk und herkömmliche Redezierath und in den Brautliedern viel sinnliche Derbheit oder Verwegenheit, aber das Ganze beweist doch wie das Bedürfniß vorhanden war das Leben mit der Kunst zu weihen und zu schmücken, sodaß selbst dem Gastmahl der Leberreim nicht fehlen sollte.

Ein echter Dichter begegnet uns sogleich neben Opitz in Paul Flemming, einer der edeln Jünglingsgestalten unserer Literatur (1606—40). Er begleitete als Arzt eine Gesellschaft die von Schleswig-Holstein aus durch Rußland nach Persien zog. Da rüstete er sich zur Fahrt mit dem frommen Liede, das in unsere Gesangbücher überging:

In allen meinen Thaten
Laß ich den Höchsten rathen,
Der alles kann und hat;
Er muß in allen Dingen,
Soll's anders wohl gelingen,
Selbst geben Rath und That.

Er folgt den Leiden und Freuden der Fahrt* mit seiner dichterischen Schilderung, und welch edles Gepräge trägt der Zuspruch an sich selbst in größter Bedrängniß:

Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren,
Weich keinem Glücke nicht, steh' höher als der Neid,
Vergnüge dich an dir, und acht' es nicht für Leid,
Hat sich gleich wider dich Glück, Ort und Zeit verschworen.

Was dich betrübt und labt halt alles für erkoren.
Nimm dein Verhängniß an; laß alles unbereut;
Thu' was gethan sein muß und eh' man dir's gebeut;
Was du noch hoffen kannst das wird noch stets geboren.

Was klagt, was lobt man doch? Sein Unglück und sein Glücke
Ist ihm ein Jeder selbst. Schau alle Sachen an,
Dies alles ist in dir, laß deinen eitlen Wahn,
Und eh du förder gehst, so geh in dich zurücke.
Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann
Dem ist die weite Welt und alles unterthan.

So fühlt man auch den Herzschlag der Liebe in den Gedichten an seine Braut, und mit inniger Einfachheit konnte er sagen:

Ein getreues Herze wissen
Hat des höchsten Schatzes Preis;
Der ist selig zu begrüßen
Der ein treues Herze weiß.
Mir ist wohl bei höchstem Schmerze,
Denn ich weiß ein treues Herze.

Wie frisch und prächtig klingt es wenn er die Elbe aufruft daß sie sich auf die nassen Füße mache und mit beredten Wellen verkündige wie die Schlacht für die Glaubensfreiheit von Gustav Adolf geschlagen sei:

Die bezwungnen Ströme brausen,
Die verbundnen Lüfte sausen
Was der Held für uns gethan.

Als er früh auf dem Sterbebette lag, da konnte er in der

Grabschrift rühmen daß er frei, sein eigen gewesen, daß kein Landsmann ihm gleich gesungen.

Wie Flemming führte auch Andreas Gryphius (1616—64) ein vielbewegtes Leben. Während des Dreißigjährigen Krieges sah er London, Paris, Venedig bis er endlich im Frieden Ruhe und häusliches Glück fand; aber die eigenen Leiden und die des Vaterlandes gaben ihm eine Stimmung trüben Ernstes. Früh verwaist, mit seiner Familie in die Verfolgungen um des Glaubens willen hineingerissen empfand er sein herbstes Weh darin daß nicht blos Krieg und Pest das Vaterland verheerte, daß auch der Seelen Schatz so vielen abgezwungen ward. Die Herrlichkeit der Erden muß Staub und Asche werden; darum betrachtet er sie in schwungvoll bildreicher Sprache mit schwermüthigen Kirchhofsgedanken; doch wenn er klagen will wie er seinen Jammer allein tragen müsse, erinnert er sich Gottes, der seine Stärke beweist, wenn unsere Kraft vergeht; man schaut ihn, wenn man meint er habe sich verborgen.

Wir übergehen die Menge der Verseschmiede die sich an diese Häupter der Schlesischen Schule anschlossen, und gedenken Simon Dach's und seiner königsberger Genossen darum weil sein Lied von Aennchen von Tharau uns beweist wie bei aller Nachahmung der Alten vor aller antithesenreichen Rhetorik die volksthümlichen Klänge nicht verstummt sind; sie kommen nur in der Literatur nicht zu Tage, aber sie wirken im Stillen fort wie einst die Heldensage in der Ottonenzeit, bis sie dann durch Goethe mit der Kunstdichtung verschmelzen. Gruppe und Lemcke haben die vorliegende Periode ausführlich geschildert. Wir begrüßen mit ihnen Friedrich von Spee als die Feldblume unter den im Gartenbeet gezogenen Tulpen und Narzissen, seinen Gesang als den eines freien Waldvögleins unter den eingefangenen und abgerichteten. Nennt er doch die Sammlung seiner Lieder Trutznachtigall, weil sie trotz aller Nachtigallen süß und lieblich singen. Das Naturgefühl der Minnesänger und ihre Töne werden von ihm in das Religiöse hinübergeleitet. Und hier tritt uns Paul Gerhard als echter Dichter entgegen. Unter den Kämpfen und Verfolgungen um des Glaubens willen hält er sich an Gott und Christus aufrecht; Sündenschmerz und Erlösungsfreude, das Selbsterfahrene der Heilsbedürftigkeit und der Gnade im bewegten Gemüth und in der Stille der Seele sprechen sich in empfindungsvollen ungekünstelten Klängen und doch in edel gebildeter Sprache ergreifend

aus, und die alte Weise des nationalen Epos hallt fort, wenn er anhebt:

> Befiehl du deine Wege und was dein Herze kränkt
> Der allertreusten Pflege deß der den Himmel lenkt;
> Der Wolken, Luft und Winden gibt Wege, Lauf und Bahn,
> Der wird auch Wege finden die dein Fuß gehen kann.

Etwas declamatorischer ist Rist, wie sein bekanntes Lied bezeugt:

> O Ewigkeit, du Donnerwort,
> Du Schwert das durch die Seele bohrt,
> O Anfang sonder Ende!

Alterthümlich lyrischer dagegen Nicolai. Er begrüßt in Jesus den schön leuchtenden Morgenstern, er läßt die mittelalterlichen Tagelieder frisch erschallen: Wachet auf, ruft uns die Stimme des Wächters von der hohen Zinne! Aber der Geliebte ist jetzt Christus, die Gemeinde sind die klugen Jungfrauen, die ihm die brennenden Lampen entgegentragen.

> Zion hört den Wächter singen,
> Das Herz thut ihr vor Freude springen,
> Sie wachet und steht eilend auf.
> Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig,
> Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig;
> Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.

In Luther's Zeit ward das evangelische Bekenntniß in seiner Allgemeingültigkeit ausgesprochen, das Kirchenlied war Gemeindegesang. Jetzt tritt die Subjectivität der Dichter mehr hervor, und wie sie durch eigene Erlebnisse zum poetischen Aussprechen derselben getrieben werden, wie sie von der Empfindung zur Betrachtung fortgehen, so bieten sich ihre Worte dann auch wieder den Einzelnen zur Erbauung und Belehrung. So Rodigast's „Was Gott thut das ist wohl gethan"; so Neumark's:

> Wer nur den lieben Gott läßt walten
> Und hoffet auf ihn allezeit,
> Den wird er wunderbar erhalten
> In allem Kreuz und Traurigkeit.

Auch fürstliche und bürgerliche Frauen dichteten religiöse Lieder. „Jesus meine Zuversicht" hat die Gemahlin des großen

Kurfürsten von Brandenburg zur Verfasserin. Andere schlugen dann auch weltliche Töne an, wie Aurora Gräfin von Königsmark und Sibylla Schwarz.

Ein Süddeutscher der nach dem Norden kam und die volksthümliche Sangbarkeit mit der Gelehrtendichtung zwar nicht verschmolz, aber beide nebeneinander pflegte, war Greflinger, der Celadon von der Donau, wie er sich nannte, der zwar mit seiner Erzählung des Dreißigjährigen Krieges in Alexandrinern recht trocken und langweilig ist, aber in Trink- und Liebesliedern uns frisch erquicklich anmuthet:

Sa! du edler Rebensaft,
Schaffest Leben, Lust und Kraft,
Machst die Beutel ledig;
Fülltest du dieselben ein,
Ach wie mächtig wollt' ich sein,
Reicher als Venedig!

In niederdeutschem Dialekt spottet Lauremberg über die handwerksmäßige Gelegenheitsdichterei der Gelehrten und Ungelehrten, über die absichtliche und unabsichtliche Sprachmengerei, über die Nachäffung ausländischer Moden. Rachel wanderte der Form nach in Opitz' Fußstapfen und nahm sich den Juvenal zum Muster; von den Poeten verlangte auch er Gelehrsamkeit; sie sollten in langen Nächten mehr Oel als Wein verbraucht haben; dann aber heißt es weiter der sei ein Dichter

Der endlich aus sich selbst was vorzubringen waget
Das kein Mensch hat gedacht, kein Mund zuvorgesaget;
Folgt zwar dem Besten nach, doch ohne Dieberei,
Daß er dem Höchsten gleich doch selber Meister sei.

Man liebte die Satire ein langes Epigramm, das Epigramm eine kurze Satire zu nennen. Die Richtung der Zeit einen verständigen Einfall in sinnreicher Wendung, in zierlichem Bilde zu sagen führte zum Spruchgedicht, das wie die Biene die Süßigkeit des Honigs und den Stachel mit sich führt; wir finden es von allen namhaften Schlesiern gepflegt, und erfreuen uns sein gegenüber der hochtrabenden Redseligkeit in andern Gedichten. Zinkgref sammelte die Aussprüche berühmter Männer — Apophthegmata. Neben der griechischen Anthologie, dem Martial und den lateinischen Versen des Engländers Owen wirkte hier

auch der Orient herein; Tscherning übertrug die Sprüche von Mohammed's Neffen Ali, und Olearius, wie Oehlschläger sich nannte, brachte von jener Argonautenfahrt deren Orpheus Flemming war nicht blos den Kaffee, sondern auch die dichterische Spruchweisheit Saadi's (III, 1, 295) mit nach Hause. Zu den vorzüglichsten deutschen Werken der ganzen Epoche gehören die Sinngedichte Logau's und der Cherubinische Wandersmann von Angelus Silesius, wie Scheffler sich nannte. Dort haben wir den Reichthum der Welterfahrung eines Mannes der sich im Staats- und Hofdienst den unbefangenen Blick, die Unabhängigkeit der Gesinnung und die Gesundheit des Herzens wie des Urtheils bewahrt, hier die gottinnige Stimmung der Beschaulichkeit die alles auf das Ewige bezieht, ihre Ruhe in Gott findet und das Christenthum des Geistes, wie es die großen Mystiker seit Eckart gepredigt, in Reimsprüchen ausprägt. Scheffler hält sich an den Alexandriner, Logau verbindet mit der Mannichfaltigkeit des Stoffes auch die der Form. Man könnte einen Spiegel der Zeit und Sitte aus seinen Werken zusammenstellen. Daß er sein eigen sei dünkt auch ihm das wahre Glück; doch sagt er:

Wo dieses Freiheit ist frei thun nach aller Lust,
So sind ein freies Volk die Säu' in ihrem Wust.

Ich diene wenn ich kann, bin eines jeden Knecht,
Doch daß mir über mich bleibt unverrückt mein Recht.

Wer ihm selbst kann frei befehlen,
Wer ihm selbst gehorchen kann,
Mag sich unter diese zählen
Die der Himmel lachet an.
Wer sein selbst kann füglich sein,
Geh kein' andre Pflichten ein.

Wer bei Hofe Wahrheit säet, erntet meistens Misgunst ein,
Wächst ihm etwas zu von Gnade, wirft der Schmeichler Feuer drein.

Künste die zu Hof im Brauch
Wollt' ich, dünkt mich, können auch,
Wann nur eine mir wollt' ein,
Nämlich: unverschämt zu sein.

Redlich will ich lieber schwitzen
Als die Heuchlerbank besitzen.

Besser harte Fäuste strecken
Als von fremdem Schweiße lecken;
Besser was mit Noth erwerben
Als gut leben, furchtsam sterben.

Tapfre Männer sollen haben was vom Fuchse was vom Leuen,
Daß Betrüger sie nicht fangen, daß sie Frevler etwas scheuen.

Im Elend des Dreißigjährigen Krieges wie in den Kümmernissen des Privatlebens hält er an den prächtigen Sprüchen fest:

Herrscht der Teufel heut' auf Erden,
Wird Gott morgen Meister werden.

Für einen guten Mann sind alle Zeiten gut,
Weil niemals Böses er und Böses ihm nichts thut;
Er führt durch beides Glück nur immer einen Muth.

Leichter träget was er träget
Wer Geduld zur Bürde leget.

Nach dem ersehnten Frieden sieht er mit Schmerz wie tief das Volk auch sittlich geschädigt ist; — Treue und Glauben ist zerrissen, daran die Welt zusammenhing; das Vaterland trägt die Liverei der Fremden, weil es so blutarm geworden, ist sein Gewand so zusammengeflickt. Er dringt auf gleiche Menschenwürde für alle Stände:

Wer alte Väter sucht, und sucht sie alle gar,
Der kommt zuletzt auf den der anfangs Erde war;
Wer Gott zum Vater hat der bleibet wohl geadelt,
Denn keiner hat den Stamm von Ewigkeit getadelt.

Die Wiege des Cyrus wie Irus ist Thon;
Ein leeres Geklänge, ein gläsern Gepränge
Sind Ahnen, wo Tugend ist ferne davon.

Er setzt die Religiosität in die Gesinnung; denn aus Wandel und Gewissen kann man erst den Glauben schließen.

Luthrisch, papstisch und calvinisch diese Glauben alle drei
Sind vorhanden, doch ist Zweifel wo das Christenthum dann sei.

Daneben macht Logau auch manchen derben Spaß. Warum sollen die Deutschen nicht mehr trinken als essen, da doch auf

Erden mehr Land als Wasser sei, fragt er, und gibt die treffliche Regel:

Guter Wein verderbt den Beutel, böser schabet sehr dem Magen;
Besser aber ist den Beutel als den guten Magen plagen.

Bekannt ist sein Vers auf den Mai:

Dieser Monat ist ein Kuß, den der Himmel gibt der Erde,
Daß sie jetzo seine Braut, künftig eine Mutter werde.

Gleich anmuthig sind die folgenden Sprüche:

Wie willst du weiße Lilien zu rothen Rosen machen?
Küss' eine weiße Galathee, — sie wird erröthend lachen.

Ist die deutsche Sprache rauh? Wie daß so kein Volk sonst nicht
Von dem liebsten Thun der Welt, von der Liebe lieblich spricht.

Alles in Gott und Gott in allem zu schauen, in Liebe mit ihm eins zu sein ist der Grundton der Sprüche von Angelus Silesius; sie erinnern uns an Feriddin Attar und Dschelaleddin Rumi, wenn wir Logau mit Saadi vergleichen. Jener sagt:

Die Gottheit ist ein Brunn', aus ihr kommt alles her
Und lauft auch wieder hin, drum ist sie auch ein Meer.

Gott gleicht sich einem Brunn', er fleußt ganz mildiglich
Heraus in sein Geschöpf, und bleibet doch in sich.

Die Rose welche hier dein äußres Auge sieht
Die hat von Ewigkeit in Gott also geblüht.

Ich selbst bin Ewigkeit, wenn ich die Zeit verlasse
Und mich in Gott und Gott in mich zusammenfasse.

Der Himmel ist in dir und auch der Hölle Qual;
Was du erkiest und willst das hast du überall.

Mensch, denkst du Gott zu schaun dort oder hier auf Erden,
So muß dein Herz zuvor ein reiner Spiegel werden.

Mein Geist, kommt er in Gott, wird selbst die ew'ge Wonne,
Gleichwie der Strahl nichts ist als Sonn' in seiner Sonne.

Der wahre Gottessohn ist Christus mir allein,
Doch muß ein jeder Christ derselbe Christus sein.

Ich muß Maria sein und Gott in mir gebären,
Soll er mir ewiglich die Seligkeit gewähren.

Das Kreuz auf Golgatha kann dich nicht von dem Bösen,
Wenn es nicht auch in dir wird aufgericht, erlösen.

Die Auferstehung ist im Geiste schon geschehn,
Wenn du dich läßt entwirkt von deinen Sünden sehn.

Wenn du dich über dich erhebst und läßt Gott walten,
So wird in deinem Geist die Himmelfahrt gehalten.

Die Gottheit ist mein Saft, was aus mir grünt und blüht
Das ist sein heil'ger Geist, durch den der Trieb geschieht,

Die Liebe welche sich zu Gott in dir beweist
Ist Gottes eigne Kraft, sein Feu'r und heil'ger Geist.

So finden wir überall Kraft und Anmuth da wo das Leben dem Dichter die Stoffe bietet; wo er aber die Gegenstände sucht die er besingen will, da tritt Künstelei an die Stelle der Kunst; wo er das Gewöhnliche, Gehaltlose behandelt, da will er es durch absonderlichen Schmuck der Darstellung bedeutend machen, da kommt er zur Verschnörkelung und Ueberladung mit fremdartigen Metaphern, mit seltsamen Wendungen. Auf die erste Renaissance, welche die Nachahmung der Alten statt in neulateinischen Dichtungen nun in der Muttersprache geübt, folgt jetzt die verzierte Ueberladung, wie bei den Kostbaren in Frankreich; Boileau reinigt den Geschmack später durch Vereinfachung, und wirkt auf die andern Länder hinüber. Ich erwähnte früher schon den Jesuitenstil im Zusammenhang mit dem Barocken und mit der Manier Marini's, und nannte bereits Hofmann von Hofmannswaldau und Lohenstein als die deutschen Vertreter der blumigen Schwulst, der überladenen Ueppigkeit. Die derbe Naivetät des Volkstones und die lüsterne Leichtfertigkeit der höhern Stände wirkten zu schamloser Ausschweifung im Kanzleistil der sinnlichen Liebe, wobei die Ueppigkeiten Lohenstein's sich durch Kälte auszeichnen. Verliebte Briefwechsel oder Heroiden waren die dem Ovid nachgebildete Dichtform dieser Männer und ihrer Nachahmer; ob Adam an Eva, die Eboli an König Philipp, Abälard

an Heloise oder Agnes Bernauer an den Herzog Albrecht schreibt, nirgends werden die Charaktere, Situationen und Empfindungen individualisirt, es sind stets dieselben antithesenreichen wörter-pompgeschwellten Phrasen voll unzüchtiger Anspielungen, „mit Venussalz marinirt", wie Abschatz spottend sagt, einer der Dichter die wieder einfacher redeten. Anselm von Ziegler und Kliphausen läßt David an Bathseba schreiben daß man verbotene Lust an dem Pöbel strafen möge, der Pöbel stehe unter dem Gesetz; sie antwortet:

> Wer ungehorsam ist, wenn Fürstenaugen winken,
> Der weiß nicht was ein Prinz und was Verhängniß ist;
> Er weiß den Göttertrank der Wollust nicht zu trinken,
> Wenn uns ein Heldenmund auf Brust und Wangen küßt.

Man sieht die Zeit der Maitressenwirthschaft ist von Versailles aus auch für Deutschland im Anzuge. Wernicke kämpfte mit beißenden Epigrammen gegen diese Richtung, und der von ihm bekehrte Hunold richtete sich auf gegen die Unsauberkeiten die sich für Poesie ausgaben. Hofmann von Hofmannswaldau war in seiner Jugend keusch in Empfindung und Ausdruck; der Marini'sche Zeitgeschmack und der Beifall für einzelne Ausgelassenheiten hat ihn verführt; was blieb er nicht dem Sinne getreu in welchem er einst betete:

> Wann der Morgenröthe Wangen
> Mit den frischen Rosen prangen,
> So bewege Geist und Muth,
> Daß er gute Dienste thut;
> Laß der Sonne hohen Wagen
> Mir den alten Schlaf verjagen,
> Und des Lebens Grund und Schein
> Reiner als die Sonne sein!

Es wird uns wohl, wenn Christian Weise am Ende des 17. Jahrhunderts zur Einfachheit zurückkehrt, ob auch seine Jugendlieder etwas nüchtern sind; es wird uns wohl, wenn er andere Blumen nicht liebkosen will und die Zier des ganzen Gartens in seiner Rose sieht:

> Die Rose blüht, ich bin die fromme Biene,
> Und rühre zwar die keuschen Blätter an,
> Daher ich Thau und Honig schöpfen kann;

Doch lebt ihr Glanz und bleibet immer grüne,
Und also bin ich wohlgemüth,
Weil meine Rose blüht.

Es war ein Fortschritt, wenn Hofpoeten wie Canitz, Besser, König zwar ohne Schwung der Phantasie und Frische des Gefühls, als Ceremonienmeister, aber doch als gebildete Staatsmänner im Stil von Boileau und Racine geschmackvolle Verse schrieben. Vielleicht das Beste bringt auch jetzt wieder das religiöse Lied, wenn Deßler anhebt: Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen, wenn ich in deiner Liebe ruh'! Es folgt die schöne Strophe:

Führst du mich in die Kreuzeswüsten,
Ich folg' und lehne mich an dich;
Du nähreſt aus den Wolkenbrüsten
Und labeſt aus dem Felsen mich.
Ich traue deinen Wunderwegen,
Sie enden sich in Lieb' und Segen,
Genug wenn ich dich bei mir hab'.
Ich weiß, wen du willst herrlich zieren
Und über Sonn' und Sterne führen,
Den führest du zuvor hinab.

So haben wir an der Hand der Lyrik das 17. Jahrhundert durchwandert, und werfen noch einen flüchtigen Blick auf die andern Dichtarten. Beachtenswerth ist daß Schulz, der sich Scultetus nannte, daß Gryphius, wie Andreas Greif sich schrieb, bald in deutschen Alexandrinern, bald in lateinischen Hexametern von Gethsemane und Golgatha sangen und so auf das religiöse Epos Klopstock's schon vor Milton's verlorenem Paradies hindeuten, ohne indeß diesem ebenbürtig zu sein. Postel wagte ein Epos Wittekin, mehr patriotisch als poetisch. Der protestantische Prediger Balthasar Schupp in Hamburg und der katholische Abraham a Santa Clara in Wien führen uns zu den Satirikern, indem sie den Schwank auf die Kanzel brachten und in Anekdoten und Schnurren Weisheit lehrten, der letztere besonders in Wortspielen ergötzlich, jener voll körnigen Witzes im Kampf gegen die Schulpedanterei seiner Zeit. Auf ähnlicher Bahn ging Moscherosch, der in den Gesichten Philander's von Sittewald die Träume des Spaniers Quevedo nachbildete, und in allegorischen Visionen die Sitten der Zeit schilderte; doch wo er die superkluge Vielwisserei geiselt, kramt er selbst seine Gelehrsamkeit aus, und wo

er die neumodische Nachäfferei der Fremden in Trachten und Worten verspottet, durchspickt er selbst sprachmengerisch sein Deutsch mit griechischen und lateinischen, italienischen und französischen Brocken. Seine Schilderung des Soldatenlebens führt uns zu einem Manne der uns die Greuel des Dreißigjährigen Krieges in einem humoristischen Romane vorführt, und sich den Erzählungen der Spanier im picaresken Geschmack ebenbürtig an die Seite stellt, ich meine Christoph von Grimmelshausen, den Verfasser des abenteuerlichen Simplicissimus. Auch hier erzählt der Held seine Geschichte selbst. Der Knabe wird von einem Einsiedler im Spessart erzogen, und dies weltabgeschiedene Waldleben bildet nun einen vorzüglichen Contrast gegen das wüste Treiben in das Simplicissimus hineingeräth, durch das er sich hindurchbewegt, das in seiner Einfalt um so grotesker sich spiegelt je wüster und schnöder es ist. Hier haben wir überall lebendige Anschauung, und die Genrebilder bewegen sich auf dem großen geschichtlichen Hintergrunde. Sein tölpelhaftes Wesen und sein Mutterwitz ergötzen die Soldaten unter die er kommt, und der Commandant faßt den gräßlichen Entschluß ihm durch allerhand Possen den Kopf zu verdrehen, die Sinne zu verwirren und sich dann an seinen Narrheiten zu belustigen; aber Simplicissimus merkt es, legt die Narrenmaske mit Bewußtsein vor und sagt nun den Leuten um so ungescheuter und ungeschminkter die Wahrheit. Vom Narren wird er dann selbst zum landstreicherischen Schelm, vom Eulenspiegel zum Glücksritter; bald reich bald arm, bald in Deutschland bald in der Fremde repräsentirt er die Reise- und Abenteuerlust der Zeit. Schade daß die Zustände der Wirklichkeit so viel Roheit und Gemeinheit mit sich brachten, die der Darsteller nicht umgehen konnte! Am Ende zieht sich Simplicissimus weltverachtend wieder in die Einsamkeit zurück. — Der Dichter hat sich selbst in mehrern ähnlichen Büchern nachgeahmt ohne den Simplicissimus zu erreichen, so wenig wie viele andere, die sich mehr und mehr in die aufschneiderische Reisebeschreibung verirrten, wogegen dann am Ende des Jahrhunderts Schelmuffsky's wahrhaftige curiose und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Land in hochdeutscher Fraumuttersprach erschien, ein köstlicher Schwank, der eine hamburger Volksfigur zur Parodie jener Manier verwerthete.

Gegen die Treue und Frische, mit welcher Grimmelshausen das Erlebte schildert, fallen die geschmacklosen und gelehrten

Liebesromane gar sehr ab, die er nach französischen Mustern schrieb. Die adriatische Rosemund Ritterholds von Blauen, ein Buch Zesen's, hinterließ „seinen Pfadtretern diesen holprig sanften Lustwandel eröffnet“, wie er selber sagt. Dann ward im galanten Hofroman von Buchholz die Staats- mit der Liebesgeschichte verbunden, und in die Erzählungen wurden geistliche Lieder und erbauliche Predigten eingeflochten, um sowol das weltwallende wie das geisthimmlische Gemüth zu erquicken. Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen entzückte in der asiatischen Banise die Lesewelt mit einer Prosa die alle Schnörkel und Blümeleien Hofmann's von Hofmannswaldau aufnahm, und Lohenstein selbst verfaßte in zwei dicken Quartanten die sinnreiche Staats-Liebes- und Heldengeschichte von Arminius und Thusnelda. Die Sprache ist hier reiner, bei mancher Ueberladung und Verstiegenheit voll Kraft. Das Buch zeigt uns wie bei den damaligen Gelehrten die Vielwisserei an die Stelle der Wissenschaft getreten war. Lohenstein ist ein Polyhistor, sein Kopf eine Bibliothek, und sein Roman ein Conversationslexikon, das die Würze nützlicher Kenntnisse mit dem Zucker der Liebesgeschichten versüßen soll. So breitet er mitten in der deutschen Urzeit seinen Notizenkram von Kenntnissen aller Art vor dem erstaunten Leser aus; er will ja nach der Vorschrift von Horaz das Nützliche und Süße mischen, zugleich belehren und ergötzen. Als Breitinger unsere Literatur kritisch zu reformiren begann, verglich er Lohenstein's Werk mit einer kostbaren Mahlzeit, auf welcher der Wirth alles aufgetischt was er aus Nähe und Ferne nur erreichen konnte, bei der aber die Speisen so übel zubereitet, die Gerichte so übel gegattet, die Brühe so versalzen und die Gewürze so übermäßig angebracht seien, daß die Gäste vor lauter Ekel bei überladener Tafel hungerig sitzen.

In Deutschland ward das Drama der Weltgeschichte durchgekämpft, während in England, Spanien und Frankreich die Tragödie und Komödie in der Literatur und auf der Bühne sich entfaltete. Die Ansätze waren auch bei uns vorhanden, und es scheint allerdings wünschenswerth daß ein Genius wie Lessing, Goethe und Schiller alsbald die doppelte Einwirkung Shakespeare's und Corneille's zur Kunstform des deutschen Dramas gestaltet hätte; aber es war doch gut daß die Nation erst noch ein Jahrhundert lang innerlich wuchs, und dann unsere Tragödie mit einem neuen Principienkampf der Menschheit zusammentraf und ihn in einer

nicht auf das Römerthum, sondern auf das Griechenthum gebauten Renaissance abspiegelte ohne das eigene Volksthum zu verleugnen.

Ich habe gelegentlich erwähnt wie neben dem religiösen Schauspiel der Misterien und Moralitäten am Anfang des 16. Jahrhunderts die Fasnachtsschwänke und die lateinischen Schuldramen der Humanisten aufkamen, wie Hans Sachs Stoffe der alten und neuen Geschichte oder Novellen dialogisirte; so lagen auch bei uns die Elemente vor, aus welchen anderwärts das volksthümliche Schauspiel sich zu eigenthümlicher Kunst entwickelte; aber die Religionskriege traten ein, und bei der Menge kleiner und größerer Staaten im zerklüfteten Reich fehlte auch der Mittelpunkt für eine tonangebende Bühne, wie er in London, Madrid, Paris vorhanden war. Zwar versuchte Herzog Heinrich Julius in Braunschweig eine solche zu errichten, aber sie ging mit ihm vorüber, und weder seine eigene Dichterkraft noch der Ort war von ausreichender Wirksamkeit. Englische Komödianten zogen in die deutschen Seestädte und bis in das Binnenland, und spielten die für diesen Zweck eingerichteten Werke ihrer Meister. Freilich ward der poetische Schmelz abgestreift, das Gewicht auf die Handlung oder auf derbe Späße statt auf die gründliche und energische Charakterzeichnung gelegt. Ich zweifle nicht daß die nahe Verwandtschaft unsers Puppenspiels Faust mit Marlowe's Tragödie daher stammt daß die letztere in Deutschland aufgeführt ward. So begegnet uns auch Shakespeare's Einfluß in Braunschweig wie bei Ayrer in Nürnberg und später bei Gryphius. Die Stücke waren jetzt wenigstens für die Darstellung berechnet, aber die Dichter verstanden weder eine ernste Handlung zur Hauptsache zu machen und aus den Charakteren zu entwickeln, noch eine komische Situation durchzuführen. Im Tragischen ist bei Ayrer das Blutige und Scheußliche herrschend, das Komische beruht auf derben Zoten, und der beste Witz steckt, wie bereits Gervinus bemerkt, in den Kammertöpfen und Mistkauten. Es wäre an der Zeit gewesen die vaterländische Heldensage auf die Bühne zu bringen, die Kämpfe der Gegenwart in denen von Kaiser und Papst abzuspiegeln; aber der geschichtliche Sinn war noch schwach und der Bruch mit dem Mittelalter so gewaltsam daß bei den Gelehrten das Heimische vergessen und durch antike Stoffe ersetzt wurde. Opitz übertrug die Antigone von Sophokles und die Troianerinnen von Seneca mit Geschick und Geschmack,

und seine Schule machte auch viele Gelegenheitsschauspiele für hohe Fest- und Namenstage, aber sie wurden von Dilettanten aufgeführt, wenn sie nicht blos als eine Huldigung in Versen fürs Lesen bestimmt waren. Knorr von Rosenroth hob in seiner Vermählung Christi mit der Seele die religiöse Allegorie auf eine künstlerische Höhe, die an Calderon's Autos erinnert, während der Pegnitzschäfer Klay in Nürnberg wie ein neuer Thespis als Schauspieler und Dichter zugleich seinen Herodes, seinen leidenden Christus so tragirte daß er allein mit einem Chor auf der Bühne stand und jetzt in dieser, jetzt in jener Rolle declamirte und durch Sprachmalerei dem Ohr zu ersetzen strebte was das Auge nicht schaute.

Shakespeare und Corneille sahen ihr Vaterland fröhlich emporsteigen, Andreas Gryphius mußte sagen daß er die Vergänglichkeit der menschlichen Dinge in etlichen Trauerspielen vorzustellen sich beflissen, nachdem Deutschland sich in seine eigene Asche verscharrt. Herbes Geschick und persönlicher Hochsinn schien ihn zum Tragiker zu bestimmen; doch sind seine Lustspiele das Vorzüglichere. Hier hat er im Peter Squenz die Handwerkerepisode aus dem Sommernachtstraum zu einem deutschen Stücke ausgebildet, hier Figuren die an Verlorene Liebesmüh erinnern, bramarbasirende Soldaten und einen verschrobenen Schulpedanten im Horribiliscribifax in Scene gesetzt und dabei die Nachäfferei der Fremden und die Sprachmengerei gegeiselt, leider aber eine spannende Handlung nicht gefunden. In der Tragödie war indeß nicht Shakespeare sondern der Holländer Vondel und mehr noch Seneca sein Vorbild, und leider hielt er sich mit den Franzosen an die äußerliche Einheit von Zeit und Ort, während er die viel wichtigere der Handlung nicht beobachtete. Die Begebenheiten werden nicht aus den Charakteren entfaltet, sondern meist nur erzählt, wir sehen nur die Katastrophe, und erhalten bombastische Declamation statt psychologischer Entwickelung. Gryphius behält den Chor bei, und bildet ihn gern aus allegorischen Gestalten oder aus Gespenstern; das Symbolische der höhern Tragödie, der geheimnißvolle Hintergrund des Lebens, die phantasievolle Auffassung desselben statt der Copie der äußern Wirklichkeit schweben ihm vor, und manches Ergreifende und Gewichtige zeigt den echten Dichter, der leider nicht von einer Volksbühne, sondern von der Gelehrtenschule zum Drama kam, und im besten Falle ein-

mal von Schülern oder Freunden seine Stücke aufgeführt sah. So bot ihm auch kein Volksgeschmack die Stoffe, sondern er holte sie aus der Fremde; Leo der Armenier, der Märtyrer Papinian, der Schach Abbas sind seine Helden, und greift er einmal in die neuere Zeit, so bringt er die ermordete Majestät Caroli Stuardi, Königs von Großbritannien auf die Bühne; das Schauspiel, sagt er selbst, beginnt um Mitternacht und endet um die dritte Stunde nach Mittag. Wie anders würde Cardenio und Celinde wirken, wenn wir die reiche Geschichte miterlebten, statt daß sie im ersten Act erzählt wird, und wir nur den Schluß zu sehen bekommen! Häufig gelingt es dem Dichter den Gedanken schlagkräftig im Worte auszuprägen, und Zusammensetzungen wie Herzenswonne, sonnenklar, bluttriefend, die wir ihm verdanken, zeigen wie er den Genius der Sprache verstand.

Lohenstein machte nur dadurch einen Fortschritt daß er die Handlung nicht auf einen Tag einengte und daß er mit dem Ort wechselte; aber auch er ersetzte die Charakterzeichnung durch pathetische Rhetorik, in der er bei dem Streben nach dem Effectvollen in geschmacklose Schwulst sich verstieg, und er verwechselte das Tragische, das er in Stoffen aus der römischen und türkischen Geschichte suchte, mit dem Gräßlichen und Scheußlichen, dem er das Lüsterne einflocht. In seiner Sophonisbe hat Masinissa sich der Burg des Syphax bemächtigt und denselben in den Kerker geworfen; Sophonisbe aber wechselt die Kleider mit dem Gatten, dieser entflieht; und wie Syphax kommt ihm den Dolch in die Brust zu stoßen, zeigt sie ihren Frauenbusen, worauf der Feind in Liebe zu ihr entbrennt und sie die sinnliche Vermählung vollziehen. Wie Agrippina ihren Sohn Nero zur Blutschande reizt, ist wol das Aergste was ein deutscher Dichter gewagt hat. Im Sultan Ibrahim sagt ein Weib in Bezug auf dessen Neigung zu seiner Schwägerin:

> Die Blätter sind versengt an Sisigambens Zierde
> Durch Amuranthens Brunst. Vernünftige Begierde
> Sucht Blumen deren Glanz die Knospe noch versteckt,
> Und einen Mund der nicht nach fremdem Speichel schmeckt.

Solch ein Schätzchen hat sie ihm ausgespürt, „ein Kind das zarter ist als die aus Leda's Schalen einst ausgekrochen sein“, und sie schildert es nun in vielen Versen folgender Art:

> Vor ihrem Mund erbleicht Granat' und Schneckenblut,
> Kein Bisamapfel reucht bei ihrem Athem gut,
> Die Flammen quell'n aus Schnee, aus Marmel blühn Korallen,
> Zinnober krönet Milch aus ihren Liebesballen.

Christian Weise führte auch im Drama seine Lustspiele zu größerer Natürlichkeit zurück, ward aber platt und roh. Hallmann stellte in der Vorrede zu seinen Dramen diejenigen Schauspiele so von Ehrliebenden und Gelehrten herrühren denen gegenüber die von plebejischen und herumschweifenden Personen an den Tag gegeben werden. Die wandernden Komödianten und die Literatur hatten immer weniger miteinander gemein. Jene spielten gewöhnlich ein ernstes Stück, die sogenannte Haupt- und Staatsaction, und eine Posse. Biblische Geschichten, Romane, politische Begebenheiten boten den Stoff für die erstere. Gewöhnlich ward nur der Plan, die Scenenfolge, der Gang der Handlung aufgeschrieben, die Ausführung dem Zufall überlassen und aus dem Stegreif unternommen. Es war ein rohes Durcheinander von soldatischem Bramarbasiren, gezierter galanter Schönrednerei und pöbelhaften Zoten, von Balleten, Feuerwerken und Prügeleien. Die Hauptrolle spielte der Hanswurst.

Man sieht daß der auf die französischen Muster Corneille's und Racine's blickende Gottsched ein Geschmacksreiniger werden konnte.

Sieg der Freiheit in England. Cromwell und Milton.

In England war die Reformation vom Hof aus begonnen worden, die Prälaten hatten sich ihm verbündet und für sich eine Hierarchie mit vielem Ceremonienwesen gerettet. In Schottland aber setzte der streitbare Calvinist Knox die Kirchenverbesserung nach Genfer Art durch, und führte eine Presbyterialverfassung mit erwählten Vorständen ein. Dorthin blickten die tiefern ernstern Gemüther in England, denen die principielle Durchbildung des Protestantismus und die Freiheit des Gewissens am Herzen

lag. Sie nannten sich Puritaner, denn reinigen wollten sie Herz und Leben von der Sünde und der falschen Lehre, reinigen den Tempel von Schaugepränge, Bilder- und Lippendienst. Sie waren der Staatskirche gegenüber eine religionseifrige Volksgenossenschaft, und der Gegensatz trieb sie zu einer nicht blos strengen, sondern auch herben Weltanschauung, welche um des Verführerischen und Lüsternen willen auch dem Theater und Tanz und manch geselliger Freude und feinem Genusse den Krieg erklärte, aber das Volk zu sittlicher Tüchtigkeit und zur Gottesfurcht erzog. Sie glichen dem Johannes, dem Bußprediger in der Wüste; entsagende Ueberwindung der Welt führte sie zur Einkehr ins Innere, machte das Herz frei für das Walten des Göttlichen, das sie persönlich erfahren wollten in seiner erweckenden beseligenden Kraft. Unter den Puritanern selbst waren viele die in den Synoden und Presbyterien der Schotten, in den Schriften der Reformatoren einen Rest des Zwanges fanden, welchen Papst und Bischöfe dem Christenmenschen angethan; sie hießen die Independenten, die Unabhängigen; sie bekannten sich zum allgemeinen Priesterthum aller Erlösten, sie hielten sich an die Bibel, verlangten unbeschränkte Gewissensfreiheit, und behaupteten eine fortwährende Offenbarung Gottes in der Menschenbrust und in der Weltgeschichte. Ihr praktischer Sinn hatte die Engländer von Anfang an weniger auf die Lehrmeinungen als auf die Kirchenverfassung gewiesen; nun sollten sie die politischen Consequenzen des protestantischen Princips ziehen, und sie thaten es auf bewunderswürdige Weise; der Mann der That und der Mann des Wortes, der Soldat Cromwell und der Dichter Milton reichten sich dazu die Hand.

Die schottische Königsfamilie der Stuarts hatte nach Elisabeth (1603) den Thron von England bestiegen. Sie trachteten nach absoluter Herrschaft, und Jakob I. verkündete vom Throne herab: Die Könige sind in Wahrheit Götter, dieweil sie auf Erden eine Art göttlicher Macht üben und alle Eigenschaften des Höchsten mit ihrem Wesen übereinstimmen; wie Gott Gewalt hat zu schaffen und zu zerstören, alle zu richten, selbst von niemand gerichtet, so sind sie keinem verantwortliche Herren über Leben und Tod der Unterthanen; sie können mit diesen handeln als mit Schachpuppen, das Volk wie eine Münze erhöhen und herabsetzen. Alle Volksrechte sind nur eine fürstliche Gnadengabe. Und was bei dem furchtsam schlotterigen Vater die Theorie des dünkelhaften

Gelehrten war, das wollte der Sohn, Karl I., eine imponirend gebieterische Natur voll Gewandtheit und Kühnheit, aber treulos selbstsüchtig, zur Ausführung bringen. Die Prälaten stellten sich ihm zur Seite, sie neigten zum Katholicismus hin und besiegelten das Bündniß von Thron und Altar mit dem Spruche: Kein Bischof kein König! Dagegen vertheidigten nun die Puritaner mit der religiösen Freiheit die Rechte des Volkes gegen Zwang und Gewalt und sein Eigenthum gegen willkürliche Besteuerung. Die englische Revolution war anfangs eine erhaltende gegen fürstliche Eingriffe; Hampden, der Mann des gesetzlichen Widerstandes, war ihr Führer; sie hielt über die Werkzeuge des Königs, über den Erzbischof Laud und den Minister Stafford, Gericht; der König beschwor die Bill der Rechte, welche die Grundsätze der englischen Verfassung enthielt. Das Lange Parlament, die Presbyterianer würden nun mit ihm regiert haben, wenn er Wort gehalten hätte; aber mit Hülfe der Schotten wollte er England wieder unterdrücken, und so kam es zum offenen Kampf. Da erfüllte sich was Hampden einst von einem religiösen Redner im Parlament gesagt: „Wenn's Ernst wird, wenn wir mit dem König brechen müssen, wird der plumpe Gesell Englands größter Mann werden.“ Oliver Cromwell führte die Independenten zum Sieg, und wie die religiöse und bürgerliche Unabhängigkeit errungen war, da sah er ein daß sogleich eine volksthümliche Verfassung festgestellt und von einer starken Regierung gehandhabt werden müsse, und er bewährte sich selbst als der Mann dies auszuführen. In ihm waren zum Heil seines Landes der Krieger und der Staatsmann vereinigt: der Patriot erkämpfte den Sieg, der Feldherr auf das Schwert gestützt errichtete und hielt die Ordnung aufrecht; England hatte in Cromwell den bewaffneten Reformator, den Machiavelli für Italien ersehnte; er ward der Zuchtmeister zur Freiheit.

Cromwell's Reden und Briefe, wie sie Carlyle gesammelt und erläutert hat, machen es urkundlich klar daß wir es nicht mit einem schlauen Heuchler, sondern mit einem echt religiösen Manne zu thun haben; aber freilich war schwärmerische Glaubensbegeisterung mit staatsmännisch realistischem Sinn und soldatischer Schlagkraft nie in so hohem Maße verbunden wie bei ihm. „Vertraut auf Gott und haltet euer Pulver trocken!“ war seine Losung vor der Schlacht. Seine Stärke wuchs durch seine Thaten, seine Erfolge wiesen ihn auf höhere Ziele, er sah im

Gang der Ereignisse das Walten Gottes, hörte Gottes Stimme in des Volkes Stimme, und wenn er als der Mann der Nothwendigkeit die Herrschaft fest in seiner Hand hielt, so erklärte er offen: Seine Macht möge nicht länger dauern als sie mit dem Worte Gottes in vollkommenem Einklang stehe, zur Förderung des Evangeliums, zur Erhaltung des Volkes bei seinem Recht und Eigenthum gereiche. „Mein Leben ist ein freiwilliges Opfer gewesen das ich für alle dargebracht" schrieb er an Fleetwood. Große Männer des handelnden Lebens können gar nicht den Plan ihrer Bestrebungen voraus und bis ins Kleinste entwerfen, sondern jeden Tag durchschauen sie die Ereignisse und darnach schreiten sie vor. Auch Cromwell konnte die Bewegungen nicht machen, die in den Elementen der Zeit lagen und mit so elementarer Gewalt hervorbrachen, aber er arbeitete sich als Sieger und Ordner derselben dadurch empor daß er mit gewissenhafter Entschlossenheit und Wahrhaftigkeit die Eroberung und Behauptung der religiösen und bürgerlichen Freiheit im vollen Sinne des Wortes rücksichtslos und todesmuthig sich zum Ziel setzte. Er konnte allerdings keine Schlachten gewinnen ohne seine gottseligen Eisenseiten, aber sein Genie und seine Begeisterung führte diese in den Kampf und leitete ihre Stärke. Wie heutzutage in der Natur viele meinen daß die Millionen von Zellen den Organismus machen ohne eine sie organisirende Kraft, so glauben sie auch in der Geschichte den Genius entbehren zu können und alles dem Zusammenwirken der vielköpfigen Menge zuschreiben zu sollen, und zwar ohne die innerlich bewegenden treibenden göttlichen Impulse zu verstehen, die solches Zusammenwirken bedingen. Der große Mann versteht sie aber und wird nun mächtig durch sie; sein Wille vollstreckt den der Geschichte. Wie verhängnißvoll ward es für Frankreich daß Mirabeau ohne die Sittenstrenge und Gottesfurcht Cromwell's auch des Vertrauens der Nation entbehrte, die doch den Wüstling in ihm beargwöhnte! Wie anders hätte er der Sache der Ordnung und Freiheit zugleich mit reinen Händen dienen können, obwol er seine Ueberzeugung nicht verkaufte, aber doch das Geld des Hofes annahm um ihr gemäß zu handeln! Wie verhängnißvoll war es für Deutschland daß Luther sich der politischen Bewegung versagte! Ihm ist Cromwell verwandt durch seine Seelenkämpfe, durch seine Liebe zur Musik, durch die gleiche feurige derb gewaltige Natur, die stets mit heiligem Ernst um das ewige Heil ringt, und doch

einen gesunden Spaß nicht verschmäht; aber der Engländer wirft sich mit seinem religiösen Sinn in die weltlichen Händel und gibt ihnen das Gepräge seines Geistes. Auf der Höhe seiner Macht beschwor er das Parlament in der Eröffnungsrede: Im Namen Gottes geht voran mit reinem Herzen; laßt uns auf ihn hören und dann berathen. Jetzt sind viele noch bereit einander die Hälse abzuschneiden; aber wenn wir auf den rechten Weg gebracht sind, wird die Liebe den Frieden bringen, und dann werdet ihr Luther's Psalm singen: Eine feste Burg ist unser Gott! Ob der Papst und der Spanier und alle Teufel gegen uns aufstehen, im Namen des Herrn wird es uns doch gelingen! — Seinem Sohne Richard schrieb er einmal die herzlichen Worte die zugleich auch die Freiheit seines Geistes von aller dogmatischen Beschränktheit bezeugen: „Suche den Herrn und sein Angesicht ohne Unterlaß; das sei die Aufgabe deines Lebens, diesem Zweck laß alles andere dienstbar sein. Das Angesicht Gottes kannst du nur in Christus sehen und finden; darum arbeite daß du Gott in Christus erkennst; dies nennt die Schrift die Summe aller Dinge, ja das ewige Leben selbst. Denn die wahre Erkenntniß ist nicht ein äußerlich Wissen vom Buchstaben, sondern innerlich und das Gemüth nach ihr selber umbildend; sie ist ein Einswerden mit Gott, ein Theilhaben an seiner Natur." Dieser Sinn zieht sich durch alle Reden und Thaten Cromwell's; Carlyle hat Recht den Ausspruch von Novalis über Spinoza auf ihn zu übertragen: er war ein gottestrunkener Mann; — „gebadet im ewigen Glanz wandelte er über die dunkle Erde; wer hat wie er die Geschäfte der Welt mit einem Herzen getrieben das von der Idee des Höchsten voll war? Wie eine Kraft der Ewigkeit, der nichts widerstehen kann, schreitet er auf den Kampfplatz der Zeit."

Cromwell war aus altsächsischem Geschlecht; er erwuchs in puritanischer Atmosphäre. Am 23. April 1616 ward er auf der Universität Cambridge immatriculirt, — am Todestage Shakespeare's. Ziehen wir noch Newton heran, so finden wir daß in diesem Jahrhundert England seine größten Männer hatte, daß die Häupter des Jahrhunderts in Kunst, Staat und exacter Wissenschaft Engländer waren. Ein schlichter Landedelmann lebte er arbeitsam auf seinem Gute, als Gemüthserschütterungen über ihn kamen, Seelenkämpfe, aus denen eine klare Erkenntniß des Christenthums, eine sittliche Wiedergeburt hervorging, die er als

seine Erweckung bezeichnet. Milton sagt: „Als rechter Christ hatte er vor allem sich selbst kennen und seine Feinde im Innern bezwingen gelernt, die Furcht, den Zweifel, die eitle Hoffnung. Nachdem er so Herr und Ueberwinder seiner selbst geworden, trat er dem Feind da draußen als ein kriegserfahrener Veteran entgegen." Er ward ins Parlament gewählt, aber er ragte in den politischen Verhandlungen nicht hervor; doch ergriff er in religiösen Fragen zur Vertheidigung der Freiheit das Wort; nicht Phrasen, sondern Sachen zu sprechen war seine Art. Als sich die Cavaliere um den König scharten und das Parlament ihm ein Heer gegenüberstellte, aber nichts ausrichtete, da äußerte Cromwell zu Hampden: Euere Truppen sind abgängige Söldner, Aufwärter in Schenken und fortgejagte Weinzapfer; dort fechten Männer von Stand, die Söhne von Edelleuten; denkt ihr daß jene Burschen fähig sein werden die zu bestehen welche Ehre und Muth im Herzen haben? Man muß solche Männer anwerben die einen Geist zur Sache haben, die Gottesfurcht und ihr Gewissen treibt. Und er warb sich eine Schar solcher Männer unter den Independenten seiner Umgebung, er übte sich mit ihnen in den Waffen, er entschied mit ihnen ein Gefecht, — und von da an wurden wir nie wieder geschlagen, sagte er am Abend seines Lebens. Statt Liederlichkeit und Fluchen herrschte Zucht, Gesang von Psalmen und Gebet in seinem Lager; Männer voll religiöser Begeisterung fanden sich bei ihm zusammen, die ihre Freiheit erfechten wollten, die Gott fürchteten und sonst nichts. Nach ihrem Muster ward das ganze Heer umgebildet, Cromwell ward durch sein sich bewährendes Organisations- und Feldherrntalent dessen Führer und Seele und dadurch der Held der Revolution in England. Als der König überwunden war, wollte Cromwell ihn retten und mit ihm ein verfassungsmäßiges Regiment herstellen; wie er aber von dessen Treulosigkeit sich überzeugen mußte, ließ er ihn fallen. Er gestattete aber auch nicht daß das Lange Parlament durch Verhandlungen verdürbe was das Schwert gewonnen, noch daß es sich zum Herrn aufwürfe, daß die mit den Schotten verbündeten Presbyterialen ihr reformirtes Bekenntniß und ihren Gottesdienst zum ein- und gleichförmigen machten und Andelsdenkende verfolgten. Allerdings zog er an der Spitze der Armee nach London, aber sie bestand ja nicht aus Prätorianern, sondern aus den beherztesten, für religiöse und bürgerliche Freiheit eifrigsten Männern von England;

sie waren nicht Miethlinge, sondern Bürger, viele auch Familienväter; „nachdem sie ihr Leben eingesetzt, hatten sie ein Interesse und Recht die Sache zu prüfen, zu fragen ob das Ende des Kampfes sie befriedigen könne", wie der Führer selbst sich äußerte. Durch das Heer siegte die Demokratie, der Geist der Independenten über die Aristokratie, die Prälaten und die Presbyterianer. Das Heer war es das die Frage aufwarf: ob nachdem so viele Unschuldige umgekommen, nun nicht Gericht gehalten werden sollte über den Hauptschuldigen, den König. Cromwell widerstrebte, er sah wie immer noch ein Theil der Nation an Karl Stuart hing, wie der Getödtete mächtiger sein werde als der Lebendige; aber die Stimme der Puritaner forderte zu einhellig und laut daß Ernst gemacht werde mit der Gleichheit vor Gott und vor dem Gesetz. Sie hatten sich in das Alte Testament hineingelesen, der Rachegott eines Elias ward mächtig über den Geist der erbarmenden Liebe, Blut sollte Blut sühnen. Damals, wo anderwärts die absolute Monarchie errichtet ward, wollten sie den Beweis des Bibelspruchs geben daß auch Fürsten Menschen sind.

Als Feldherr der Republik hat Cromwell Irland und Schottland besiegt, als Staatsmann beide mit England in einem gemeinsamen Parlament geeinigt. In Irland galt es eine greuliche Niedermetzelung der Protestanten zu bestrafen. Cromwell kam indeß nicht als Henker, sondern als Richter und Arzt. Er bot Gerechtigkeit und Frieden, aber er drohte mit dem Schwert, wenn er fechten müsse. Seine Größe wird furchtbar wie er da Wort hält und den ersten Widerstand austilgt; aber das schneidendste Mittel war das beste und das mindest blutige, weil nun Ruhe eintrat, und er dem Lande eine geordnete Verwaltung und durch viele seiner Soldaten arbeitsame Colonisten voll Kraft und Gesetzlichkeit gab. Charakteristisch ist eine Stelle von Cromwell's Zuschrift an die irischen Prälaten: „Das Volk, das gespornte Pferd, wird ausschlagen und die Welt wird einen andern Lauf nehmen. Die Menschen werden die Willkürherrschaft der Könige und der Pfaffen müde, und das Gaukelspiel wodurch sie wechselsweise die bürgerliche und kirchliche Tyrannei aufrecht erhalten, fängt an durchschaut zu werden. Das Princip daß das Volk um der geistlichen und weltlichen Herrscher willen da sei, wird aus der Welt hinausgepfiffen. Einige haben das doppelte Joch schon abgeworfen und hoffen durch Gottes Gnade

frei zu bleiben. Andere sind nahe daran. Viele Gedanken gären in den Gemüthern, die ihre Zukunft, ihre Vollendung haben werden."

Cromwell und sein Heer konnten nicht gestatten daß das Lange Parlament eine Oligarchie, eine presbyterianische Hierarchie begründe; sie wollten volle bürgerliche und religiöse Freiheit für sich und für alle. Er löste das Parlament auf; kein Hund bellte, als er den Schlüssel in die Tasche steckte. Das Volk sandte ihm Vertrauensmänner um eine Verfassung zu berathen, sie legten ihr Amt in seine Hand nieder, und nach kurzer Rücksprache mit Generalen und Staatsmännern gab er, den man als Usurpator ausgeschrien, eine Verfassung ähnlich der von Nordamerika: ein frei gewähltes Parlament aus Engländern, Schotten, Irländern übt die gesetzgebende Gewalt, bezeichnet die Minister; Cromwell als Präsident unter dem Namen Protector des Gemeinwohls steht an der Spitze des Staates, leitet die auswärtigen Angelegenheiten. Und er leitete sie so daß er die Seemacht Englands, die Elisabeth begründet hatte, zur Blüte brachte; die Navigationsacte, die Siege Blake's halfen dazu. Er begann die Obmacht Spaniens zu brechen, England war durch ihn die Vormacht des Protestantismus, dem culturfördernden Unternehmungsgeist waren die Bahnen eröffnet, eine großartige Weltstellung war neben der Einigung zum Nationalstaat gewonnen. Milton war Cromwell's Lateinsecretär im auswärtigen Amte, der Verfasser der Staatsschriften; er begrüßte den Helden in einem Sonett:

Cromwell, du unser Haupt, der du gedrungen
Durch der Verwirrung Sturm, der Schlachten Blut,
Geführt vom Glauben, von des Herzens Muth,
Der Frieden uns und Wahrheit kühn errungen,

Der Gottes Siegesfahne du geschwungen,
Gezügelt des gekrönten Feindes Wuth,
Als deinen Ruhm gerauscht des Darwen Flut,
Und Dunbars Höh'n von deinem Preis erklungen,

Und Worster dir den Lorberkranz gewunden!
Doch zu erstreiten wird noch viel gefunden,
Und deine Siege will der Frieden auch.
Ein neuer Feind will unsre Seelen ketten,
O hilf ein frei Gewissen uns erretten
Vor Miethlingswölfen, deren Gott ihr Bauch!

Und Cromwell verkündete im Parlament: „Wer seinen Glauben bekennt, sei er Wiedertäufer, Independent oder Presbyterianer, im Namen Gottes ermuthigt sie, fördert sie, laßt die Gewissen frei, denn dafür haben wir gekämpft. Alle die an Christum glauben und demgemäß leben sind Glieder Christi und ein Apfel seines Auges. Wer den Glauben hat dem stehe die Form frei, nur daß er selber vorurtheilslos gegen andere Formen sei. Das werde ich nie dulden daß einer seine Weise den andern aufdränge.“ Darum aber konnte weder Cromwell noch Milton damals die Katholiken in den Frieden einschließen, weil diese selber ihn nicht wollten, weil sie die andern Bekenntnisse verdammten, unduldsam und ohne Rücksicht auf das Vaterland im Papst zu Rom ihr Oberhaupt sahen.

Cromwell wollte als Regent die sieghafte Partei mit den Besiegten versöhnen, er wollte parlamentarische Selbstverwaltung einführen, aber hier die liberalen Theoretiker welche die Verfassung immer wieder in Frage stellten und weder selbst regieren noch sich regieren lassen konnten, und dort die Royalisten mit ihren mordbrohenden Verschwörungen, dann die Leveller, die Gleichmacher, mit ihrem Verlangen nach Ackervertheilung, die Millennarier, die das tausendjährige Reich stiften wollten durch Gütergemeinschaft, ließen es nicht dazu kommen; er mußte die Parlamente wiederholt auflösen und Gott zum Richter zwischen sich und ihnen aufrufen, und eine Zeit lang das Land durch seine Soldaten, diese Heiligen in Waffen, verwalten lassen, wenn nicht Anarchie und Bürgerkrieg einreißen sollte. Dies militärische Puritanerthum machte vielfach dem lustigen Altengland ein Ende, und seine harte Zucht und mürrische Sittenstrenge erweckte hier die Heuchelei, dort einen Rückschlag frivoler Liederlichkeit; allein im ganzen vollzog es die sittliche Wiedergeburt der Nation, und kräftigte jene ernste Gediegenheit und Arbeitsamkeit, der sie ihre Größe verdankt. Die übermäßigen Auswüchse verloren sich, Cromwell hatte sich fern von ihnen gehalten; hoch angelegt von Natur und nun hoch gestellt hatte er Sinn für alles was durch Geist, Ruhm, Erinnerung groß war. Einmal dachte das Parlament den Zusammenhang mit der Vergangenheit herzustellen, dem Rechtsgefühl zu genügen und die Gemüther zu beschwichtigen: Cromwell sollte den Königsnamen annehmen. Aber die alten Kampfgenossen stießen sich daran, und so erklärte er sich dagegen, bereit sich und seine Macht dem zu

Füßen zu legen welcher die Wahrheit und Freiheit sicher stellen und eine ruhige Verständigung herbeiführen könnte. „Es gilt Frieden und Freiheit des Volkes zu ordnen, das so laut wie je eins darnach schreit in feste Zustände zu kommen, und da bin ich bereit euch zu dienen nicht als ein König, sondern als ein Constabler. Denn bei Gott ich habe oft gedacht ich könnte mein Amt und Geschäft nicht anders bezeichnen als wenn ich mich einem guten Constabler vergleiche, der den Frieden seines Kirchspiels aufrecht erhält. Das war meine Genugthuung in allen Stürmen daß ihr jetzt Frieden habt." Als er die ersehnte Ruhe im Tode gefunden, da bewies die allgemeine Rathlosigkeit und Verwirrung wie sehr er der Mann der Nothwendigkeit gewesen, und wie wir ihn preisen sollen daß er das erkannte und zu behaupten den Willen hatte. Es folgte eine Stuartische Restauration, die schmählichste Zeit der ganzen englischen Geschichte. Aber der Sinn für Freiheit, Recht und Wahrheit war während Cromwell's Leben so fest gewurzelt und so weit verbreitet, daß er noch vor Abschluß des Jahrhunderts die Herrschaft des Gesetzes und die Ordnung des sich selbst verwaltenden Gemeinwesens aufrichten und zum festen Eckstein der neuen Gesellschaft hinstellen konnte.

Neben dem Mann der That stand ein Mann des Worts, Milton, der als Dichter die Ideale der Zeit erfaßte und sie als Principien aussprach, als Ziele der Entwickelung, als Maßstab der Beurtheilung aufstellte; er begleitete mit schwungvollen Prosaschriften den Kampf der Geschichte, und als die Sache des Puritanerthums äußerlich verloren schien, setzte er ihm in seinen erhabenen Dichtungen ein Denkmal dauernder als von Erz. Selten hat sich Geist und Wesen einer weltgeschichtlichen Epoche so großartig scharf, so überwältigend edel ausgeprägt wie in Cromwell und Milton. Wie die Propheten Israels, wie Dante ist auch dieser für Religion und Vaterland begeistert, Sänger und Politiker zugleich, und herrlich bewährt er das Wort seiner Jugend: Wer ein großes Gedicht hervorbringen will muß selber ein wahres Gedicht sein. Das mädchenhaft holde, jungfräulich reine Wesen seiner Jugend milderte die spröde Herbigkeit seines vereinsamten Alters, die unerbittliche Strenge seiner Gesinnung. Aus den Schulübungen seiner Jugend in lateinischen, griechischen, italienischen Gedichten brachte er das Gefühl für formale Schönheit und ebenmäßigen Wohllaut in seine spätern englischen Dichtungen, der

erste seines Volkes der classisch durchgebildet die Antike nicht äußerlich nachahmte oder das Vaterländische durch sie beeinträchtigte, sondern die durch ihr Studium gewonnene Klarheit und Hoheit der Darstellung auf die damals das Volksgemüth beherrschenden Stoffe der Bibel, vornehmlich des Alten Testaments übertrug. Seine Subjectivität ist die Seele seiner Werke; sein Wissen und Wollen, sein Fühlen und Erleben gestaltet er in ihnen, darum überwiegt das Lyrische, darum fehlt im Epischen der leichte Fluß der sich wie von selbst bewegenden Begebenheiten, im Dramatischen die Mannichfaltigkeit der eigenthümlichen Charaktere; Milton* verschwindet nicht hinter seinen Werken wie Homer und Shakespeare, und wo alles so heilig ernst genommen wird, hat der heiter sprudelnde Humor, hat die überquellende Lebenslust und der Uebermuth des künstlerischen Spiels keine Stelle. Was er thut und dichtet ist ihm Gottesdienst. Indem sein Schönheitssinn ihn vor den mürrischen Ausschreitungen der wunderlichen Heiligen seiner Zeit bewahrt, stellt er den gediegenen Kern des Puritanerthums in seiner metallenen Schwere und Härte, doch in schlackenlosem Glanze dar.

John Milton ward 1608 in London geboren; vom Vater erbte er den Geist jener strengen und freien Religiosität und die Liebe zur Musik; in der Schule und auf der Universität Cambridge ward er in rastlosem Fleiß mit den Denkern und Dichtern von Hellas und Rom vertraut; in ebenmäßiger Entwickelung auf das Höchste gerichtet bewahrte seine Seele sich keusch und rein, und blieben ihm erschütternde Kämpfe erspart, zumal seine Gewissenhaftigkeit ihn davor behütete die Artikel der Staatskirche zu unterschreiben und in ihren Dienst zu treten, und bis zu seinem dreißigsten Jahre konnte er auf einem Landhause der Familie in bescheidenen Verhältnissen ruhig seinen Studien leben, wo er aber weder des Naturgenusses noch der ritterlichen Künste des Fechtens und Reitens vergaß; die gesunde Seele in gesundem Leibe nach Art der Griechen, nicht die körperliche Verkümmerung der Schulgelehrten forderte er für sich und für das Volk. Die Jugend zeigt den Mann gleichwie der Morgen den Tag verkündet, sagt er selbst, und so begegnet uns unter den Erstlingen seiner Muße eine schwungvolle Hymne auf die Geburt Jesu; er schildert die Nacht der Weihe, wie über der alten Welt der Stern eines neuen Heiles aufgeht; die Nymphen zerreißen ihre Blumenkronen, im Flüstern der Wellen haucht der Schmerzensruf

der Naturgötter, aber die Engelchöre singen ihr Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden. Die Todtenklage auf einen ertrunkenen Freund wird zu einer Vergilischen Ekloge, aber mitten durch das antike Hirtenlied bricht der Zorn gegen die entartete Kirche hervor. Ein Maskenspiel Komus zeigt die Jungfrau im Walde umsungen und umtanzt von verlockenden Elfen, aber wie reizend deren Melodien auch klingen, und mit der Frage was die Nacht mit dem Schlaf zu thun habe, zur süßen Wonne der Sünde locken wollen, die Keuschheit siegt und verscheucht den Zauberspuk. Am bezeichnendsten ist das lyrische Doppelbild des Lebens Allegro und Penseroso. Es sind zwei ganz parallel gehaltene Gedichte in vollendeter Sprache, voll sinnschwerer Gedrungenheit und doch so lieblich zugleich; jedes Wort ruft eine Fülle von Anschauungen und Bildern wach; Macaulay sagt ganz richtig: sie unterscheiden sich von gewöhnlichen Versen wie Rosenöl von Rosenwasser, wie eine verdichtete Essenz von der verdünnten Mischung. Wir haben die Landschaft vor uns in welcher Milton damals lebte, aber das eine mal im Sonnenlicht, das andere mal im Mondschein; im Selbstgespräch einer lebensfrohen und einer sinnig stillen Seele begegnet sich die unbefangen helle Heiterkeit der Glanztage Elisabeth's, in welchen Shakespeare heranwuchs, mit dem strengen und tiefen Ernste der anbrechenden Cromwell'schen Aera, der Zeit von Milton selbst, oder es steht die Stimmung der Cavaliere am Hofe und im Lager König Karl's im Contrast zu den Rundköpfen des Langen Parlaments, aber aller Erdenschwere ledig, im Duft und Aether der Poesie. Dort lacht der Morgen, die Lerche schwingt sich jubelnd empor, und wir wandern am Bache zwischen Bergen dahin und treffen den lustigen Jagdzug und die Hirten beim traulichen Mahl, die Dirnen und Burschen des Dorfes beim Tanz unter der Linde; und dann empfängt uns die Stadt, wir beschauen ein ritterliches Fest und lauschen vor der Bühne wie der Sohn der Phantasie, unser süßester Shakespeare, des heimischen Waldes freie Töne singt. Hier hört der einsame Träumer das Lied der Nachtigall, und sehnsüchtig blickt er zu den Sternen des Himmels empor, dann sitzt er forschend und denkend bei der mitternächtigen Lampe, die Helden des Alterthums, des Aeschylus und Sophokles steigen vor seinem Auge empor; und wenn die Zeit über der Bewunderung des Hohen und Edlen verflossen ist und die Sonne durch die melancholischen Regenwolken bricht, dann setzt er sich im Waldesschatten

in eine verlassene Zelle der Klosterruine, wie ein Prophet im härenen Gewande, des Geistes wartend der ihm ein Seherwort auf die Lippe legt.

Damals schrieb Milton seinem Freunde: „Wenn je einem Menschen, so hat die Gottheit mir die Leidenschaft für das Schöne und Gute eingeflößt. Nimmer hat Ceres ihre Tochter Proserpina mit solch unaussprechlichem Eifer gesucht, als ich die Idee des Schönen in allen Erscheinungen zu erfassen strebe, — denn vielerlei sind die Gestalten des Göttlichen. Du verlangst zu wissen welches mein Ziel sei? Durch des Himmels Hülfe unsterblicher Ruhm! Und was ich thue? Ich lasse meine Flügel wachsen und bereite mich zum Flug.“ Dieser Sinn führte ihn nach Italien, und der schon bekannte liebenswürdig edle junge Mann lebte nun in Rom, Florenz, Neapel in der Anschauung von Kunst und Alterthum, im Verkehr mit Dichtern wie mit ihren Gönnern und Freunden. Er besuchte Galilei, er bekannte seinen protestantischen Glauben, und das Epigramm eines Italieners meint dieser Engländer würde ein Engel sein, wenn er ebenso kirchlich fromm wie schön und geistreich wäre. Er erkannte den Werth der Schönheit für das Leben; ihr reizendes Gewand macht das Wahre, das Gute den Herzen liebenswerth, und der rauhe Weg des Rechten erscheint durch sie sanft und leicht. Wie Schiller dachte er an eine ästhetische Erziehung des Volkes. Doch gerade als er im Umgang mit den italienischen Schöngeistern die Einsicht in den Zauber der wohllautenden Sprache und der geschmackvollen Darstellung gewann und nun an poetische Schöpfungen dachte, da brachen in seinem Vaterlande die Unruhen aus die zur Revolution führten, und nun sagt er selbst: „Ich hielt es für gemein zu meinem Vergnügen im Auslande herumzureisen, während meine Mitbürger zu Hause für die Freiheit kämpften. Und wäre es die niedrigste Dienstleistung die Gott durch seinen Stimmführer Gewissen von mir heischt, Schmach über mich, wenn ich ihm nicht folgte!“ So bewährte sich denn der Charakter im Dienste der Pflicht, in der harten Schule des Lebens, und ward der feste Grund für die späte reife Frucht der Kunst.

Die Gedanken welche seine Zeit und sein Volk bewegen, den Drang nach Freiheit, und zwar in ihrer religiösen, häuslichen und bürgerlichen Gestalt und im Lichte der Bibel, welche die Reformation zum höchsten Quell der Wahrheit gemacht, aber der

selbständigen Forschung und Aneignung der Menschen übergeben hatte, um es kurz zu sagen den Geist der Geschichte ergreift nun Milton tiefer und schärfer als ein anderer der Zeitgenossen mit durchdringendem Verständniß, und seine dichterische Begeisterung läßt ihn auch als Politiker die Ideale seiner Zeit als die Ziele ihrer Entwickelung aufstellen. Er ward der Sprecher seiner Nation, neben Cromwell dem Helden „der Chorführer im Drama der englischen Revolution“, wie Liebert ihn genannt hat, ein Tagesschriftsteller im größten Stil, im Sinne der griechischen Volksredner; durch die Buchdruckerpresse machte er die ganze gebildete Welt zu seinem Publikum. Auch er wächst mit seinen Aufgaben und Erfolgen. Er vertheidigt zuerst die Presbyterianer gegen die Prälaten der Staatskirche, die selber herrschen und wieder zum „römischen Götzendienst“ zurücksteuern wollten. Religion und Freiheit hat Gott unzertrennlich in uns verwebt; die Wahrheit entjocht die Seele vom Aberglauben und von der Sünde, und befähigt zu einem selbstkräftigen gesetzlichen bürgerlichen Leben. Dies verlangt ernste Arbeit und Mäßigung; wenn eine Nation in Sittenlosigkeit erschlafft, beut sie ihren Nacken dem Fuße des Zwingherrn dar. Milton beruft sich stets auf die Bibel als die Richtschnur des Glaubens und Wandels; in der Klarheit sieht er den Beweis der Wahrheit; die Vernunft ist für diese ebenso tüchtig wie das Auge für die Auffassung der Außenwelt im Lichte. Vernunft und Gewissen wie sie sich im Volksgemüth offenbaren setzt er über die Schulgelehrsamkeit und Prälatenweisheit. Das Volk soll darum auch seine Geistlichen selber wählen, die als echte Seelsorger es zur Tugend, zur Liebe leiten. Denn ohne gute Sitten sind die Gesetze kraftlos, Selbstachtung aber und die edle Scheu und Achtung des Menschen vor seines Gleichen sind die Amme und die Lehrerin der Tugend. — Als aber dann die Presbyterianer nach Alleinherrschaft strebten, da forderte Milton die volle Gewissensfreiheit der Independenten. Keiner Macht auf Erden steht das Recht zu in religiösen Dingen Zwang zu üben. Staat und Religion werden in der Christenheit nur dann gedeihen, wenn das Weltliche und Geistliche gesondert ist. Auf dem Gebiete der Religion gilt die volle Freiheit des innern Menschen; alles Aeußerliche ist werthlos. Kraft des erleuchtenden heiligen Geistes ist die Religion in beständiger Entwickelung, und wer durch starre Satzungen ihr Wachsthum hemmt der sündigt gegen den Geist. Die Wahrheit wird in

der Heiligen Schrift einem quellenden Brunnen verglichen; wenn sein Wasser nicht in beständigem Laufe dahinfließt, so verwandelt es sich in einen schmuzigen Sumpf von Einförmigkeit und Ueberlieferung.

Milton macht Ernst mit dem allgemeinen Priesterthum der Christen; das ganze Volk des Herrn, nicht blos die Aeltesten sind Propheten geworden. Das Kirchengut soll für Schulen und öffentliche Büchersammlungen verwandt, der Geistliche von der Gemeinde erhalten werden. Das Gespenst des farbigen Chorrocks verfolgt uns noch, seufzt er einmal, und an den Teppichwirker Paulus denkend wünscht er alle Geistlichen verstünden und übten ein Handwerk, dann würden sie nicht gezwungen sein aus dem Predigen ein Handwerk zu machen. Die Gemeinde soll nicht die Religion zur Miethe wohnen lassen im Kopfe oder in den Büchern eines Priesters, der ihr sonntäglich einen magern Brocken oder Bissen davon vorwirft; jeder soll selber in der Schrift forschen und sich von seinem Glauben Rechenschaft geben. Jeder Einzelne spreche ein Wort des Heils wie und so oft der Geist ihn treibt. Immer dasjenige suchen was wir noch nicht wissen mit Hülfe dessen was wir bereits kennen, immer Wahrheit an Wahrheit reihen wie wir sie finden, das ist die goldene Regel in der Theologie wie in der Mathematik, und bringt die beste Harmonie in der Kirche hervor. Wie beim äußern Tempelbau verschiedene Werkleute erforderlich sind, so müssen auch für den innern verschiedene Richtungen und Genossenschaften bestehen, und wie dort durch kunstvolle Zusammenfügung mannichfacher Materialien ein harmonischer Bau entsteht, so kann auch hier die Vereinigung verschiedener Ansichten nur dazu beitragen den geistigen Tempel reicher und schöner zu machen. Im Austausch der Gedanken soll die Wahrheit gefördert werden, die echte Kirche soll ein Liebesbund selbständig denkender Christen sein. Mögen die Genossen derselben Richtung, desselben Bekenntnisses sich innerhalb der Gemeinsamkeit des Ganzen zu kleinern Gruppen zusammenthun, nur daß alle einander dulden und in ihrer Berechtigung anerkennen. Das war für Milton das Ziel der Reformation, und darum feierte er ihre Vorkämpfer: „Die Helden des Alterthums befreiten die Menschen von solchen Tyrannen die sie nur zu einem äußern Gehorsam zwangen und den Geist so frei ließen als er sein konnte; unsere Helden haben uns von einer Doctrin

der Tyrannei erlöst, welche die innere Ueberzeugung verdarb und unterjochte."

Die häusliche Freiheit gründet Milton auf die sittliche Liebe in der Ehe. Daß die männliche und weibliche Natur sich ganz ineinander einleben, daß die Sehnsucht nach der Vollendung der Menschheit gestillt werde, die Trost und Friede gewährende Vereinigung der Seelen ist der Hauptzweck der Ehe, nicht blos die Fortpflanzung des Geschlechts oder die Sinnenlust und fleischliche Vermischung, die erst durch die Liebestreue ihre sittliche Weihe empfängt. In solch echter Ehe wird der Geselligkeitstrieb, die Sehnsucht der Seele nach Genossenschaft erfüllt, die stärker ist als der Tod, eine Flamme Gottes. Das gemeinsame Genießen der idealen Lebensgüter in gegenseitigem Mittheilen und Empfangen ist das Glück der Ehe für das gegenwärtige Geschlecht, und sie bietet dadurch dem heranwachsenden die Erziehung zum Guten. Solch eine wahre Ehe ist unauflöslich. Aber wo die Gatten sich getäuscht haben, was gerade den unschuldigen und vertrauenden Gemüthern geschehen kann, wo sie diese innige Herzens- und Geistesgenossenschaft nicht finden, sondern wo die Verschiedenheit der Naturen zu Unverträglichkeit und Widerspenstigkeit führt, da ist der Zweck der Ehe verfehlt, und da fordert Milton daß Scheidung und Wiederverheirathung gestattet werde. Das Wesen der Ehe will er nicht antasten, sondern veredeln; die Scheinehe, in welcher die thierische Begierde ohne Seelengemeinschaft ihre Lust befriedigt und das Heiligthum befleckt, die will er lösen auch aus andern Gründen als aus fleischlichem Ehebruch oder Unvermögen. Denn kein Bund hat eine verbindende Kraft gegen seinen Endzweck, kein Vertrag wird geschlossen um das eigene Verderben zu bewirken, sondern um des Wohles willen, und wenn das Gegentheil von dem erfolgt was beabsichtigt war, so ist man nicht verpflichtet in der Täuschung zu beharren; häusliche Gefangenschaft soll gebrochen, häusliches Unglück von der leidenden Menschheit hinweggehoben werden. Was Gott zusammengefügt hat soll der Mensch allerdings nicht scheiden; aber Gott hat nur die verbunden welche in Geist und Gemüth übereinstimmen; wo aber menschlicher Irrthum ein Band geknüpft hat das nicht zum beglückenden Seelenbunde führt, da soll die Heilung und die Möglichkeit einer neuen vollen Liebes- und Lebensgemeinschaft gewährt werden; und das soll dem persönlichen Gewissen überlassen bleiben. Milton erörtert die Aussprüche des mosaischen

Gesetzes und des Evangeliums über die Ehe und Ehescheidung, und sucht durch verständige Deutung aus dem Princip des Christenthums, der Freiheit und der Liebe, die Harmonie derselben untereinander und mit seiner Auffassung darzulegen. Wir lesen dabei die schönen Worte die aus der Düsterniß und Säuerlichkeit der Rundköpfe sich hervorringen: Es ist das Wesen der Erlösung daß sie unheilvolle Fesseln, deren Druck der Seele schadet, von uns nimmt, daß sie unsere gerechten Ansprüche an jedes gute Ding in diesem und jenem Leben anerkennt und befriedigt. Der Christ ist der Freude und dem Frieden geweiht, und es gibt keine Pflicht die nicht der Heiterkeit bedürfe um recht erfüllt zu werden. Milton entwickelte seine Ansichten in einer Eingabe an das Parlament und in einigen Vertheidigungsschriften, in welchen er grob und bitter ward gegen die Beinklesser und Schmeißfliegen, gegen die er endlich ungeduldig Peitsche und Klappe schwinge. In andern Schriften fallen die Keulenschläge der Polemik mit einer an Luther gemahnenden Wucht, aber auch mit der Starrheit des Puritaners, die im Gegner sofort den Götzendiener, Miethling, Lüstling sieht, und sich noch nicht aus der Schranke des Gemüths in jene Weite des Geistes erhebt, welche auch im Widersacher die Ueberzeugung und in der Gegenpartei die Berechtigung ihres Standpunktes ehrt, und gerade dadurch im Blick auf das Ganze, zu dem die Widersprüche sich versöhnen müssen, ein ruhig überlegenes Lächeln selbst in der Hitze des Streites zeigen kann.

Die Poesie der Liebe und das Ideal der Ehe in keuscher Dichterseele tragend war Milton selbst der Täuschung seiner Einbildungskraft verfallen. Die Dame die er 1643 plötzlich heimführte, von deren heiter geselliger Natur er ein theilnehmendes Eingehen und eine beseligende Ergänzung seiner Persönlichkeit geträumt und gehofft hatte, blieb unempfänglich für seinen Geist und seine Sinnesrichtung, kehrte aus seinem philosophischen Hause in das munter bewegte ihrer Aeltern zurück, und zog die Cavaliere dem Puritaner vor. Bald erklärte der Vater ihre Verbindung mit einem Rebellen für einen Schandfleck seines Wappens. Die erwähnte Schrift Milton's war die Frucht dieser Erlebnisse. In der häuslichen Freiheit sah er die Grundlage der bürgerlichen, in der Familiensittlichkeit die nothwendige Bedingung für das Wohl des Staats. Zwei Jahre später war der König geschlagen, und nun sank die Gattin weinend zu Milton's Füßen; er vergab und nahm

ihre Familie in sein Haus auf; aber das Verhältniß blieb kalt und unerquicklich. Sie ward die Mutter von Töchtern die sich später auch bis auf eine dem blinden Vater entzogen. Nach ihrem Tode heirathete Milton wieder und fand ein Glück von kurzer Dauer. Die dritte Gattin besorgte ihm treufleißig die Haushaltung in schweren Tagen zur Zeit der Reaction. Sie wollte daß er eine Stelle unter derselben annehme; er versetzte: Ich verarge dir es nicht daß du in einer Kutsche fahren willst wie andere Weiber, aber ich will als ein Ehrenmann leben und sterben. Der bittere Wermuthstropfen der dem Dichter den süßesten Lebensbecher vergällte, ließ auch seine Poesie nicht ohne einen herben Nachgeschmack. Wenn Beatrice das himmlische Paradies für Dante erschließt, so singt Milton wie der Mann das irdische Paradies durch das Weib verloren hat.

Milton hatte Knaben zur Erziehung und zum Unterricht in seinem Hause bevor er in den Staatsdienst trat; daraus erwuchs das Schreiben über die Erziehung an seinen deutschen Freund Hartlieb. Er will Selbstthätigkeit und Seelenstärke, Begeisterung für Tugend und Wissenschaft wecken und nähren; Anstalten sollen gegründet werden die zugleich die humanistischen und realistischen Studien verbinden, für körperliche Uebung und genußreiche Erholung der Jugend Sorge tragen, sie an reine edle Freude gewöhnen; der Bund der Pythagoreer und Platon's Republik verschmelzen auch hier mit den Errungenschaften der Reformationszeit und mit Zukunftsideen. Die Erforschung der sichtbaren Welt soll zur Erkenntniß und Liebe Gottes führen. Mit der sinnlichen Anschauung soll begonnen werden, Sach- und Sprachkenntniß soll gleichen Schritt halten, dann nachdem die Elemente der griechischen und lateinischen Grammatik erlernt sind, soll die Lektüre von Erzählungen und Gesprächen aus classischen Autoren folgen, welche als Beispiele des Guten und Großen die sittlichen Grundsätze darstellen und dem Gemüth einprägen. So sollen stufenweise die Schriftsteller gelesen werden welche Geschichte und Mathematik, Naturwissenschaft, Politik und Philosophie vortragen; mit der Sprache soll der Inhalt eingeprägt, und im Verkehr mit der freien Natur, mit Jägern und Gärtnern wie mit Seeleuten und Baumeistern, soll auf praktisch empirische Weise statt todter Begriffe lebendige Anschauung gewonnen, die Ergebnisse der neuern Forschung sollen an die Ueberlieferung des Alterthums angeknüpft werden. Die großen Dichter sollen dabei das Schönheitsgefühl

erquicken, den Geschmack bilden. Gymnastik und Waffenübung soll den Leib stark, die Seele tapfer machen, die Musik den Geist erheitern und besänftigen. So soll der Mensch für den Dienst Gottes und des Staates bereitet werden, daß er selbstbewußt und hochherzig seine Pflicht erfülle; die politische Freiheit des Ganzen ruht ja auf der sittlichen Freiheit und Tüchtigkeit des Einzelnen.

Hier wie später bei Milton's Gedanken über Selbstherrlichkeit des Volkes und Gesellschaftsvertrag werden wir an Rousseau erinnert; beide Männer idealisiren die Natur und predigen das Evangelium der Freiheit, aber Milton steht mehr auf Seite der Bildung und der Zucht, während Rousseau seinen Gefühlen leidenschaftlicher folgt, glänzender, hinreißender, minder theologisch gebunden, aber mehr sophistisch schreibt wie Milton, bei welchem die Breite der Gelehrsamkeit neben dem Schwung der Einbildungskraft liegt, dem es aber immer um die Wahrheit der Sache gilt, den sein starker Charakter Maß halten läßt, wo Rousseau's leicht verführbare Schwäche verstimmt und haltlos wird und in die Genialität die Eitelkeit mischt. Auch mögen wir Fichte's gedenken, der die Befreiung des Vaterlandes gleichfalls auf Nationalerziehung begründen will, dessen Beurtheilung der Französischen Revolution an Milton's Schutzreden für die englische, dessen Zurückforderung der Denkfreiheit an Milton's Forderung der Preßfreiheit anklingt. Ich glaube nicht daß Rousseau und Fichte diese Arbeiten Milton's gekannt haben, aber „es winken sich die Weisen aller Zeiten".

Areopagitika heißt die Staatsrede welche Milton 1644 an das Lange Parlament richtete, als es das Erscheinen der Druckschriften von einer Erlaubniß abhängig zu machen beschloß. Die päpstliche Hierarchie, sagt er, hat zur Inquisition die Censur erfunden, die englischen Prälaten haben den Schergendienst gegen Andersdenkende nachgeäfft und solche mit Ohrenabschneiden, Pranger und Gefängniß verfolgt; wollen die Presbyterianer, nachdem sie nun herrschen, das Zwangs- und Verhütungssystem gleichfalls aufnehmen? Das sei ferne! Sonst würde der Hochmuth der Dummheit, diese Krankheit der Zeit, sich als organischer Fehler im Herzen Englands fortsetzen. Bücher sind allerdings nicht todte Dinge, sondern Phiolen voll der Lebenskraft des Geistes der sie geschaffen, voll jener Drachenzähne der alten Sage, aus deren Saat gewaffnete Männer entspringen. Darum ist es nicht schlimmer einen Menschen zu erschlagen, als ein gutes Buch zu tödten, denn wer das thut der zerstört die Vernunft selber, das Auge Gottes, und

die Anstrengungen vieler Jahrhunderte reichen oft nicht hin eine verstoßene Wahrheit wieder zu gewinnen, deren Verlust das Unglück ganzer Völker nach sich zieht. Zeuge ist der Verfall Italiens und Spaniens unter Geistesdruck, während im Alterthum wie in der Neuzeit die Freiheit die Amme aller großen Geister ist, die den Staat emporbringen. Nur in der eigenen Erkenntniß und Unterscheidung vom Guten und Bösen, nur in der eigenen Wahl liegt der Werth und das Wesen der Sittlichkeit; das bringt allerdings Gefahren mit sich, aber ein Gran selbsterkorener Tugend ist einer Masse durch Zwang verhinderter Uebel vorzuziehen. Das Volk muß mündig werden. Es ist ja doch unmöglich ihm alles fern zu halten was es verführen könnte, man müßte ja sonst auch die Wirthshausgespräche und die Dudelsäcke wie den Schnitt der Kleider censiren. Es ist mit der Censur gegen Gedanken wie wenn man einen Garten gegen Krähen durch Versperrung des Thors schützen wollte. Und wer kann sich anmaßen zu Gericht zu sitzen über die Leistungen der hervorragendsten Männer? Es ist gegen die Ehre derer welche die Wissenschaft um ihrer selbst willen suchen und lehren, daß sie von Beamten abhängen; der Staat soll regieren, nicht kritisiren. Er vertraue der Wahrheit, ihre Stärke grenzt an Allmacht; sie bedarf zu ihrem Siege keiner künstlichen Mittel, man gebe ihr nur Raum und binde sie nicht, denn dann weissagt sie nimmer, im Gegensatz zu Proteus, der nur gefangen und gebunden Orakel gab, oder sie richtet ihre Sprache nach den Umständen, wie Micha vor Ahab that. Darum seien die Richtschnur des Parlaments jene goldenen Bibelsprüche: Alles ist euer; den Reinen ist alles rein; prüfet alles und das Beste behaltet! Schaut hin, ruft Milton, auf unsere gewaltige Hauptstadt, die Zuflucht und Wohnstätte der Freiheit: wahrlich es sind nicht mehr Hämmer und Amboße thätig um Waffen für das bedrohte Recht zu schmieden, als Federn und Köpfe! Der größte Theil des Volkes gibt sich mit ganzer Seele der Betrachtung der erhabensten Gegenstände hin; gerüstet seine Selbständigkeit zu vertheidigen hat er noch Kraft um die fruchtbarsten Streitfragen der Wahrheit zu prüfen, und darum ist es klar daß wir nicht auf dem Wege des Verfalles sind, sondern daß wir die alte häßliche Haut abwerfen, die Wehen dieser Zeit überdauern und uns verjüngen werden, daß wir bestimmt sind die Ruhmesbahn der Weisheit und Tugend zu betreten und die höchsten Ehren der Geschichte zu empfangen. Ja ich sehe im Geist diese edle und mächtige Nation

einem starken Manne gleich, der aus seinem Schlummer erwacht und seine unüberwindlichen Locken schüttelt, einem Adler gleich, der seine Jungen der Mittagssonne entgegenträgt, damit sie ihre Strahlen mit festem Blick ertragen lernen! — Ist der Dichter kein Seher gewesen? Er eilte seiner Zeit voraus und stellte das Ziel auf, welchem sie in den kommenden Geschlechtern nacheiferte; als Mirabeau die Areopagitika kurz vor der Berufung der französischen Nationalversammlung übersetzte, da schrieb er einleitend daß die Durchführung dieser Milton'schen Gedanken, daß die freie Presse und die Achtung vor der öffentlichen Meinung den englischen Staat so groß gemacht, so hoch erhoben habe.

Während nun König und Parlament im Kampfe lagen, vertiefte sich Milton in die Geschichte Englands zur alten Sachsenzeit und gab eine Schilderung derselben um die Verfassung und die Volksrechte in ihren historischen Wurzeln darzulegen. Als dann das Heer unter Cromwell die Sache in die Hand nahm und das geeinigte Rumpfparlament den König richtete, schrieb Milton seine Abhandlung über die Stellung der Könige und Obrigkeit (1649). Daß die Obrigkeit von Gott sei erklärt er vollkommen richtig: es sei der Wille Gottes daß Obrigkeit, bürgerliche Ordnung bestehe; die Form derselben aber sei das Werk des Menschen. Es ist Gottes Einsetzung und Wille daß wir unsere Angelegenheiten gesetzlich ordnen und unter Gesetzen leben; welche Regierungsart aber ein Volk haben und wen es mit der Staatsgewalt betrauen soll, das bleibt seinem Ermessen anheimgestellt. So erkennt Milton auch daß die Verfassungen der Eigenart und Entwickelungsstufe der Völker gemäß sind und sein sollen. Niemand, sagt er weiter, kann die Freiheit von Herzen lieben als gute Menschen; die andern lieben vielmehr die Zuchtlosigkeit, die nie mehr Raum und Nachsicht hat als unter Tyrannen. Alle Menschen sind von Natur frei geboren. Als mit dem Sündenfall Unrecht und Gewaltthätigkeit in die Welt kam, ward es nöthig durch einen Bund oder Vertrag vor gegenseitiger Unbill sich zu schützen, sich in Gemeinschaft gegen innere und äußere Friedensstörung zu vertheidigen. Dadurch entstanden Staaten und Obrigkeiten um die Rechtsverletzung abzuhalten, und das Volk übertrug die Macht der Selbsterhaltung, die ursprünglich in jedem ruhte, einem Einzigen oder mehrern Männern von Weisheit und Werth. Und daß auch diese nicht nach bloßer Willkür schalteten, gab man Gesetze, die von der Gesammtheit abgefaßt oder bestätigt wurden, und durch

die das Recht herrschen sollte auch unabhängig von den Persönlichkeiten. Wie die Obrigkeit über dem Volke steht, so das Gesetz über ihr. Zur Handhabung der Gesetze verpflichtet sich nun König und Obrigkeit, und das Volk huldigt ihnen oft mit dem Vorbehalt daß es des Eides entbunden sei, wenn sie sich treulos erwiesen. Nicht das Volk ist um der Regierung, sondern sie um des Volkes willen da. Der gerechte König ist ein Segen des Volkes; wer aber weder die Gesetze noch das Gemeinwohl beachtet der ist kein König mehr, sondern ein Tyrann, ein Feind des Vaterlandes, und darf und soll als solcher behandelt, bekämpft und gerichtet werden. Diese Grundsätze sucht Milton durch die Bibel und die Schriften der Reformatoren wie durch Beispiele aus der Geschichte zu bekräftigen. Man wird mit Fug einwenden daß die Staaten nicht auf diese Weise durch Vertrag entstanden seien; wenn man aber mit Milton festhält daß der Staat als solcher nach der sittlichen Weltordnung aus der Natur des Menschen folgt, so wird man zugeben daß die besondere Art der Staatsform vernunftgemäß durch Vertrag festgestellt wird, und daß dies auch sich durch die Geschichte hinzieht, daß die englische wie die römische Verfassung in der Achtung und Weiterverwerthung der erworbenen Rechte so gediegen und so groß geworden ist.

Es war ein revolutionärer Act der in England damals das Oberhaus beseitigte, ohne Zustimmung der Lords einen hohen Gerichtshof einsetzte und den König vor seine Schranken stellte; aber es geschah im Kriege welchen Karl II. heraufbeschworen hatte; der König hatte die Grundgesetze des Staates gebrochen, und war schuldig an dem vergossenen Blute des Volkes. Nun fiel er als ein Opfer des Parteigeistes im Bürgerkriege, welcher die Herzen hart gemacht hatte, in einem Jahrhundert das die Todesstrafe um geringer Vergehen, um religiöser Bekenntnisse willen gewohnt war, und er ward geopfert von Männern die gerade der Welt beweisen wollten daß das Recht herrschen und der Fürst verantwortlich sein solle. Die Verwebung von Religion und Politik hatte dem Kampfe der Puritaner eine begeisternde Weihe gegeben, jetzt ward ihnen verhängnißvoll was sie stark und groß gemacht. Wie sie täglich in der Bibel lasen stand ihnen der eifrig zürnende Rachegott des Alten Testaments vor Augen; sie fanden bei Moses daß ein Land darin Blut geflossen nur entsühnt werde durch das Blut dessen der es vergossen; der Hauptsünder sollte mit seinem Leben büßen. Noch hatte man nicht gelernt die

Bibel historisch und kritisch zu betrachten, Kern und Schale zu sondern; jeder Spruch war eine Autorität; und wo Widersprüche vorlagen, suchte man sie hinwegzudeuten, da Gott nichts Unvernünftiges sagen könne. Statt an Jesu verzeihende Liebe hielt man sich an das verzehrende Feuer des Elias. Aber die Gewaltthat war zugleich ein politischer Fehler, und viele, die seither zum König gestanden, sahen in ihm nun einen Märtyrer sogar für dieselben Volksfreiheiten die er angetastet und zerstört hatte. Der Bischof Gauden von Exeter verfaßte das Büchlein: Eikon basilike, das Bildniß seiner geheiligten Majestät in der Qual und Einsamkeit. Voll frommer Todesbetrachtungen und guter Wünsche für England galt es für ein Werk und Vermächtniß des Königs selbst. Milton, der als lateinischer Secretär in die Regierung der Republik gerufen war, schrieb seinen Bilderstürmer: Eikonoklastes. Gegen den Götzendienst empört, den man mit Karl Stuart treiben wollte, widerlegte Milton Schritt vor Schritt die Fälschung der Geschichte und die Schönfärberei jener Schrift, die Sentimentalität die ob häuslicher Tugenden die Verbrechen gegen den Staat vergaß. Der König ist der Vollstrecker des Gesetzes, das ist die Herrlichkeit seines Amtes, deren er sich entkleidet, wenn er das Gesetz selber bricht und seinen Tyrannenlaunen folgt. Milton durfte behaupten: Ich warf keine Schmähungen auf die gefallene Majestät, ich zog nur die Königin Wahrheit dem Könige Karl vor. Als einst am Hofe des Darius gestritten ward was das Stärkste in der Welt sei, nannte Zorobabel die Wahrheit; nennen wir die Gerechtigkeit, so mögen wir sagen daß die Wahrheit die theoretische Gerechtigkeit, die Gerechtigkeit die praktische Wahrheit sei; die Wahrheit ist ein Begriff und ihre Wirkung ist Belehrung, die Gerechtigkeit ist in ihrem Wesen Kraft und That, sie trägt das Schwert um es gegen alle Gewalt und Unterdrückung zu gebrauchen, und niemand ist von ihren Streichen ausgenommen. Nach Alfred's Sachsenspiegel soll der König gehalten sein Recht zu erleiden wie jeder andere aus dem Volke. Gegen den Vorwurf daß die siegreichen Independenten nur eine Minderheit seien, sagt Milton: Wenn Dummheit und Verkehrtheit volksthümlich und allgemein sind, dann haben sich die welche zur Wahrheit stehen nicht zu schämen daß sie nur eine kleine Partei sind.

Die Prinzen und Cavaliere gewannen den Polyhistor Salmasius (Saumaise) in Leyden für eine Vertheidigung König Karl's. Sie ging von dem Satze aus daß der König über dem Gesetz

stehe und unverantwortlich sei; ihn binde keine alte Ordnung, kein Schwur; seine Gewalt sei göttlich und schrankenlos; das Volk müsse blind gehorchen, und könne sich so gut wie ein Einzelner in die Sklaverei verkaufen. Dabei erging sich Salmasius in Schmähungen gegen die englischen Republikaner, und forderte die Fürsten Europas zu einem Rachezug wider dieselben auf. Milton ward zu einer Erwiderung berufen, und da er sah wie sein Augenlicht schwand, so gedachte er des homerischen Achilleus wie er zwischen Phthia und der Unsterblichkeit, zwischen einem langen Wohlleben und dem ewigen Ruhme gewählt, und beschloß seine Augen an den Dienst der Volkssache zu setzen. Sie erloschen über der anstrengenden Arbeit. Er sang:

> Was hält mich aufrecht in so schwerem Leid?
> Nur dies Gefühl: ich gab mein Augenlicht
> Als Opfer hin für jenen hehren Streit,
> Von dem die Welt in Nord und Süden spricht.

Seit den Greueln der Bartholomäusnacht war in Europa die Frage aufgeworfen wo das Recht des Widerstandes gegen eine Regierung anhebe. Wie Jehova mit Israel, so lehrten die Hugenotten, habe der König mit dem Volke einen Bund geschlossen, und wenn er denselben breche, sei auch das Volk seiner Verpflichtung entbunden. Wir lassen uns vom König beherrschen, wenn er sich von den Gesetzen beherrschen läßt. Dagegen behauptete Hobbes daß Selbstsucht die einzige Triebfeder der Menschen sei, und nur die Furcht sie abhalten könne von dem Krieg aller gegen alle; darum sei die Gewaltherrschaft die unerlaßliche Schutzwehr gegen Anarchie und Selbstzerstörung, und gut und böse sei was der Staat, dieser Leviathan, das große Thier, dafür erklärt. Und andererseits hatten die Jesuiten zur Zeit Heinrich's IV. von Frankreich behauptet daß jedermann das Recht habe einen vom Papst gebannten und damit seiner Würde entkleideten König zu tödten. Mariana pries das Königthum als in der Natur begründet und von Gott eingesetzt; ein Tyrann aber ist wer die Herrschaft durch Waffen oder Ränke erobert oder auch die rechtmäßig erworbene zum eigenen Vortheil misbraucht. Gegen ihn darf das Volk sich erheben, ihn hinauswerfen wie einen Feind, oder Gericht über ihn halten. Aehnlich wie dieser Spanier urtheilt Milton. Er ist kein Gegner des Königthums, obwol er die Republik für die vollendetere Verfassung der vorgeschrittenen

Menschheit hält, aber er denkt daß Absolutismus und Christenthum einander widersprechen, und behauptet das Recht der Selbstbestimmung für die Menschheit auch in Bezug auf ihre Staatsordnung. Die Gerechtigkeit der Sache des englischen Volkes beruht ihm auf dem Gottes- und Naturgesetz daß alles was zur allgemeinen Wohlfahrt gereicht auch zulässig sei. Nach der damaligen Sitte philosophischer und theologischer Zänkereien überhäuft er den Gegner mit Schmähungen. Von dem Pantoffel deines Weibes getrieben hast du um den Judaslohn von hundert Jakobsthalern die Freiheit verrathen, du hast so viele Bücher durchgelesen und bist doch eine Schlafmütze geblieben! ruft er ihm zu, und nennt ihn eine Knechtseele. Gegen die Beispiele und Stellen, welche Salmasius aus der Bibel und den alten Classikern beigebracht, führt Milton viele andere siegreich ins Feld, und weist ihm Verdrehungen nach. Dann stützt er sich auf die englische Geschichte, in welcher der Grundsatz gelte: wenn irgendwelche Gesetze und Gebräuche der Ordnung Gottes, der Natur und Vernunft zuwider sind, so sollen sie als null und nichtig angesehen werden. Mit edlem Stolz preist Milton die Geschichte seines Volkes als die der Freiheit, und erkennt ihre Bedeutung für die ganze Menschheit. Die Versammlung der Freien ist und war die lebendige Quelle des Rechts, und darum muß jede Satzung und Verordnung die Wohlfahrt aller Guten zum Zweck haben und niemals den schlechten Gelüsten Einzelner dienen. Unter dem Namen Volk begreifen wir alle Bürger des Landes, auf sie haben wir einen Senat gegründet, und wenn Adeliche in demselben sitzen, so stimmen sie nicht kraft ihres Geburtsrechtes, sondern kraft der Wahl der Gemeinden. Mögen die auswärtigen Könige sich nicht beikommen lassen in die innern Angelegenheiten Englands einzugreifen, sondern lieber, wie Lykurg im Alterthum gethan, sich mit einem Senat der besten Männer umgeben und ihre Macht dem Gesetze unterordnen, dann werden sie eine ruhige und sichere Regierung führen; Gott hat die Menschen nach seinem Ebenbilde geschaffen, da kann er sie nicht zur Dienstbarkeit bestimmt haben. Sicherlich ist es eine göttlichere That einen Tyrannen abzusetzen als zu erheben, und es erscheint mehr von Gott in einem Volke, wenn es einen ungerechten Gewalthaber vom Thron stürzt, als in einem Herrscher der eine unschuldige Nation unterdrückt. Ich habe dem Gegner, schließt Milton, seine Worte mit Gründen widerlegt, nun bleibt noch eins, das Wichtigste übrig, daß ihr, meine Mitbürger,

die schlimmen Nachreden durch gute Thaten Lügen straft. Gott hat euch, die erste der Nationen, ruhmvoll erlöst von den zwei größten und der Tugend verderblichsten Uebeln, von Tyrannei und Aberglauben. Nach einer so glorreichen That wie ihr vollbracht habt, dürft ihr nichts Niedriges und Kleines vornehmen, dürft ihr nichts denken und thun als was groß und erhaben ist. Wie ihr euere Feinde im Felde geschlagen habt, so zeigt nun auch daß ihr im Stande seid Ehrgeiz, Habsucht und böse Begierden zu überwinden und die Entartung zu vermeiden welche das Glück gewöhnlich mit sich bringt und welche die Völker in die Knechtschaft führt; nun zeigt aber ebenso große Mäßigung und Gerechtigkeit die Freiheit zu behaupten, als ihr Muth bewieset sie zu erobern!

Die Schrift machte Milton einen europäischen Namen, und wenn er einige Jahre später zum zweiten male gegen neue Schmähungen das Wort ergreift, so thut er es mit gehobenem Selbstgefühl als Sprecher seines Volkes angesichts aller andern Culturvölker, die er um seine Rednerbühne versammelt sieht; alle Freunde des Guten zollen ihm Beifall, die Widerstrebenden selbst geben sich unter die Macht der Wahrheit gefangen. „Umflutet von diesem Gedränge ist es mir als sähe ich alle Nationen der Erde von den Säulen des Hercules bis an den Indischen Ocean die verlorene Freiheit in ihr altes Hausrecht wieder einsetzen; mein Volk bietet ihnen eine noch edlere Frucht als einst Triptolemos von Land zu Lande trug (das Getreide), mein Volk streut den Samen der Freiheit und Bildung über alle Reiche aus.“ Es klingt wie ein historisches Epos, wenn Milton nun die Errichtung der Republik und ihr junges Leben schildert, wenn er Cromwell den Helden und Bradshaw den Richter mit begeistertem Preis einem Schotten More gegenüberstellt, der an einer der Streitschriften Antheil gehabt, und neben das Bild das er höhnisch von diesem entwirft, auch sein eigenes aufrichtet: „denn wohl verdient der Mann groß genannt zu werden welcher große Dinge thut, aber auch der welcher sie zu thun lehrt oder sie würdig schildert, nachdem sie gethan sind.“ Nichts ist Gott wohlgefälliger als wenn der beste und weiseste Mann mit der höchsten Gewalt bekleidet ist, sagt er in Bezug auf Cromwell, den Befreier des Vaterlandes, der darum auch keinen schönern Titel führen kann als den Namen Protector, Beschützer, er „der durch seine Leistungen nicht nur die Thaten unserer Könige, sondern die Geschichte un-

serer Sagenhelden überboten hat". Aber er ruft ihm auch mahnend zu: Ehre die Wunden der tapfern Männer, die für Recht und Wahrheit gestritten haben, ehre die Schatten der im Kampfe Gefallenen, ehre das Urtheil der Völker, die auf uns schauen, ehre vor allem dich selbst: du kannst nicht frei sein, wenn wir es nicht sind! Milton fordert Trennung von Kirche und Staat und Entfernung jedes Religionszwanges, er fordert Vereinfachung der Gesetze, denn je größer ihre Anzahl, desto geringer ihr Werth; sie vermögen nur das Laster einzuschränken, die Freiheit aber ist die Erzeugerin der Tugend. Er fordert ungehemmte Gedankenmittheilung durch die Presse, eine vernünftige Jugenderziehung, eine hochherzige Pflege der Wissenschaft. Dann wendet er sich an das Volk, das die Waffen ergriff um die Heiligkeit der Gesetze und die Rechte des Gewissens zu vertheidigen; es soll nun der Vernunft gehorchen lernen, durch sittliche Selbstbeherrschung sich innerlich frei machen und frei bewahren; denn sonst kann man die Herren wechseln, aber der Knechtschaft wird man nicht ledig.

In der Rathlosigkeit und Verwirrung nach Cromwell's Tode (1658) hinterließ Milton der Nation sein politisches Testament. Er setzt die Kirchenverfassung in die freie religiöse Gemeinde, er verlangt für den Staat die Aufrechthaltung der Republik, wenn nicht eine zweite Revolution nothwendig werden soll. An der Spitze der Nation stehe ein Senat welcher aus den befähigtsten Männern des Volkes auf Lebenszeit gewählt werden soll, damit die Regierung Stetigkeit und Festigkeit erhalte; dann aber sei jeder Bezirk des Landes ein kleiner Freistaat, welcher sich selbst verwaltet, für Cultur und Rechtspflege sorgt, sodaß in dieser Gliederung sich Lebenswärme und Bildung überallhin verbreiten. Die Bezirkslandtage sind das bewegliche Gegengewicht zum großen Rath, der die Steuerbewilligung und Gesetzgebung mit ihnen theilt. So will Milton viele Republiken zu einem selbstherrlichen Staat verbinden. Die Saat seiner Gedanken ist in Nordamerika aufgegangen. Für England folgte die Stuartische Restauration, für Milton Jahre der Zurückgezogenheit, die er der Poesie und Wissenschaft widmete. Er verfaßte eine biblische Theologie, in welcher er die Ewigkeit der von Gott durchwalteten Natur lehrte und in Christus die reinste Offenbarung Gottes erkannte, überhaupt die Ideen darlegte die sein Verlorenes Paradies gestaltet hat.

Was Milton in der Jugend gedacht das erfüllte er nun im Alter. Er war der Erste der in England eine gründliche antike

Bildung mit dem vaterländischen Sinn und mit dem biblischen Christenthum verband, der die Renaissance und Reformation gleichmäßig festhielt und ohne blos Nachahmer zu sein in reinem gehobenem Stil die Gedanken aussprach welche die Zeit bewegten. In Sündenfall und Erlösung sieht er, der Protestant, den innersten Kern der Geschichte; was in so vielen lateinischen epischen Gedichten in Italien, Deutschland, Holland angestrebt, was durch die Misterienspiele längst vorbereitet, was durch das evangelische Kirchenlied lyrisch gesungen war, das hat er episch dargestellt. Aber wie er selbst das Glück der Liebe und das Licht der Augen eingebüßt, wie sein Volk aus der Freiheit in die Schmach der Knechtschaft zurückgefallen war, so nimmt er das Verlorene Paradies zum Gegenstand. Der Kampf des Lichtes und der Finsterniß, des Guten und Bösen, in welchem er selbst gestritten und gelitten, ist das große Thema seines Gesanges, der sich damit an die urarischen Anschauungen anschließt wie sie besonders von den Persern ausgebildet waren, an deren Mythen er sich anlehnt. An ihm bewährt sich das Trostwort daß denen die Gott lieben alle Dinge zum besten dienen. Das Licht geht klarer und klarer in seinem Innern auf, die Außenwelt zieht ihn nicht zerstreuend ab von der Betrachtung des Ewigen und Uebersinnlichen, und über die Noth der Zeit schwingt er sich dichtend empor. Wie er in der Jugend gelobt daß er singen wollte für die Ehre und Bildung seines Vaterlandes und zum Ruhme Gottes, so will er auch jetzt Tugend und öffentliche Gesittung im Volke pflegen, die Unruhe des Herzens stillen und die Gefühle in harmonischen Einklang bringen; der Genius des Dichters soll sich als eine Offenbarung Gottes bewähren. Den Geist der schöpferisch über den Wassern geschwebt ruft er um Erleuchtung an, den Geist der das reine Herz allen Tempeln vorzieht; denn er will

> Die Wege Gottes dieser Welt erklären,
> Rechtfertigen die ew'ge Vorsehung.

So dichtet er eine Theodicee ehe Leibniz als Philosoph sie schreibt. Die Freiheit und das Gute sind die höchsten Güter; sie könnten nicht sein ohne die Möglichkeit des Bösen; denn die Sittlichkeit und Seligkeit beruhen auf dem eigenen Willen, für den das Vollbringen des Rechten nur dadurch Werth hat daß er auch ungehorsam zu sein vermag gegen das Gesetz und sich abwenden kann vom Heil. Er hat es gethan, der Fall der himmlischen Geister

wie der irdischen Menschen ist geschehen, und dadurch ist Noth und Tod in die Welt gekommen. So wiederholt Milton mehrmals und läßt uns hineinblicken in das Elend der Natur und in die Greuel der Geschichte; aber sie sind verschuldet durch die Sünde, und die Güte Gottes macht sie zur Strafe, welche erziehend und bekehrend das Böse endlich überwinden und die Welt mit Gott versöhnen soll; die göttliche Liebe erbarmt sich ihrer, offenbart sich in Christus, und beruft für das Gottesreich, das nur dadurch möglich wird daß die Geister sich als seine Glieder selbst wollen und wissen. Diese vorwiegende Betrachtung macht das Werk zu einer Gedankendichtung wie die Göttliche Komödie und den Faust; auch bei Milton ist das Lehrhafte nicht überall Poesie geworden, dem ernsten Puritaner fehlt die heitere Leichtigkeit, der behagliche Fluß der sich von selbst fortspinnenden Erzählung; er selbst steht fortwährend im Centrum des Gedichts, er tritt mit der Bildung seines Jahrhunderts den Anfängen der Geschichte gegenüber, sein Werk ist nicht wie das Volksepos die eigene melodische Stimme der That die es besingt, als Kunstdichter steht er der Vergangenheit gegenüber, und knüpft durch Gleichnisse, Visionen und Erwägungen mannichfacher Art die Ereignisse und Erfahrungen der spätern Völker, die Weisheit und Gesinnung der Gegenwart an die Schilderung der ersten Lebenstage der ersten Menschen an. Das Werk war 1665 vollendet, nach mühsam überwundenen Censurhindernissen erschien es 1667. Die vornehme Welt nahm es kalt auf, aber das Bürgerthum machte es zu einem Erbauungsbuch, und was damals Dryden aussprach, daß es alles Zeitgenössische überrage, das ward später durch Addison für Europa festgestellt.

Die ersten Gesänge führen uns hinab in die Hölle, wo eben Satan von dem Sturz erwacht, und seine Genossen zur Rathsversammlung beruft was ferner zu thun sei. Sie beschließen Gott in seiner neu geschaffenen Welt, auf der Erde zu bekämpfen, die Menschheit zu verführen und für die Hölle zu gewinnen. Satan macht sich auf den schauerlichen Weg durch Nacht und Chaos. Gott sieht ihn und weiß daß der Anschlag gelingen werde; der Sohn, Christus, erbietet sich zur Erlösung. Satan ruht an der Grenze unsers Weltsystems aus, wo bald das Narrenparadies sein wird, wo alle nichtige eitle Menschen, ruhmgierige Krieger, heuchlerische Pfaffen und überspannte Grübler ihre Heimat finden sollen. Von der Sonne aus erblickt er dann die Erde, und läßt sich in

Rabengestalt auf dem Lebensbaum nieder. Dort sieht er Adam und Eva, belauscht ihr holdes Kosen, hört von der verbotenen Frucht und beschließt sie zu deren Genuß zu verlocken. Wie sie im fünften Gesang am Morgen erwachen, da hat er als Kröte an Eva's Ohr gesessen, und sie hat einen unruhigen Traum gehabt. Gott sendet den Engel Rafael ins Paradies um die Menschen zu warnen. Rafael erzählt wie ein Theil der Engel sich empört habe als Gott seinen Sohn gezeugt und Gehorsam für ihn verlangt; er schildert den Riesenkampf der himmlischen Heerscharen, die List Satans, welcher mit feuerspeienden Rohren die lichten Geschwader niederschmetterte, bis Christus auszog auf dem Streitwagen Gottes und die Feinde in den Abgrund schleuderte. Um neue Himmelsbürger statt derselben zu gewinnen ließ Gott diese unsere Welt aus dem Chaos hervorgehen, und ordnete sie und erweckte das Leben, was nun im Anschluß an die Bibel näher geschildert wird. Adam berichtet dagegen wie er zum Leben erwacht sei, sich einsam gefühlt, die Eva zur Genossin erhalten habe. Der Engel mahnt ihn, der sein Liebesglück preist, zur Mäßigung und Festigkeit. Nun im neunten Gesang verkleidet sich Satan in eine Schlange; sie umtanzt Eva, die allein an ihr Tagewerk zu gehen verlangt hatte; die Eitelkeit des Weibes wird durch Schmeicheln gekirrt, und als Eva verwundert ist daß die Schlange reden könne, sagt die sie habe die Sprache gewonnen als sie vom Baume der Erkenntniß gekostet; thäten die Menschen das auch, so würden sie gleich Gott. Da bricht Eva den Apfel und ißt, und wie berauscht betet sie den Baum an, von der Verehrung Gottes in Götzendienst verfallend. Sie erwägt dann ob sie auch Adam der neuen Herrlichkeit theilhaftig machen solle, sie bedenkt daß wenn sie doch vielleicht sterben müsse, er dann mit einer neuen Eva leben werde, und das erträgt sie nicht; sie bietet ihm, der ihr sehnsüchtig suchend mit einem Kranze entgegenkommt, die Frucht, und er genießt, weil er in Tod und Leben das Schicksal der Geliebten theilen will. Jetzt erwacht eine geile Sinnenlust in beiden statt der Harmonie des Leibes und der Seele in voller reiner Liebesfreude, und wie sie vom Uebermaß des Genusses ermattet aus wüstem Taumel erwachen, da schämen sie sich ihrer Nacktheit; Argwohn, Zwietracht regen sich, sie klagen hadernd einander an. Gott sendet seinen Sohn sie zu richten. Sünde und Tod schlagen die Brücke von der Hölle durch das Chaos und ziehen ein auf der Erde, wo ihnen reiche Ernte reift. Triumphirend kehrt der

Satan zurück, aber die Dämonen zischen wie Schlangen um ihn, und die Früchte die sie genießen wollen sind bittere Asche. Adam und Eva schaudern vor dem Tod, vor dem Elend das durch sie über die Nachwelt kommt; sie möchten lieber gar nicht sein. Da sendet Gott den Engel Michael sie aus dem Paradies zu vertreiben, aber sie mit Gottes Allgegenwart und mit der Hoffnung der Erlösung zu trösten. Von einem Berg herab läßt der Engel nun Adam die göttliche Gnade im Kampf mit der Sünde, die künftige Geschichte der Menschheit schauen, daß er Geduld lerne und Mäßigung, um Glück und Leid würdig zu tragen. Abel's Tod, dann Wohlleben und Krieg und Sündflut, Nimrod, der sich zum Tyrannen aufwirft während Gott nicht wollte daß der Mensch über Menschen herrsche, die Erwählung des israelitischen Volkes, Jesus, die unheilstiftenden Pfaffen, und endlich ein Tag der Welterneuung, das zieht in Visionen vorüber. So erkennt Milton Gott in der Geschichte, wenn uns auch diese erste poetische Philosophie derselben nicht ganz befriedigt. Adam soll sehen wie die göttliche Liebe mit den Verkehrtheiten der Menschen kämpft, im Verfall des Geschlechts soll ihn die Tugend einzelner edeln freien Geister aufrecht halten, er soll durch Leiden und Dulden siegen, durch Arbeit Ruhe finden lernen. Muthig zu leben eingedenk der Vorsehung, die endlich alles zum Guten lenkt, erscheint als die Summe der Weisheit. Auch Eva wird durch einen Traum getröstet, und Adam bietet ihr versöhnt die Hand: „mit dir zu gehn das heißt im Paradiese bleiben!“ So wandern sie hinaus in die Welt.

Diese Inhaltsübersicht zeigt wie Milton von der Odyssee und Aeneide gelernt hat die Handlung auf kurze Zeit zu concentriren und Vorhergegangenes durch Erzählung, Nachfolgendes durch Weissagung anzufügen. Wie neben der schroffen schauerlichen Wildniß der Alpen die blumige Matte liegt, so entzückt uns die Poesie des Contrastes, wenn das liebliche Idyll des Paradieses, das sinnvoll anmuthigste das je gedichtet ward, mit den erhabenen Schrecken der Höllentragödie wechselt. Minder anziehend ist der Himmel, nicht blos weil der reine Glanz des Guten und Wahren schwerer zu individualisiren ist, und hier Milton hinter Dante zurücksteht, sondern vornehmlich dadurch daß bei der Allmacht und Allwissenheit des Vaters und der Willenseinheit des Sohnes mit ihm alles immer schon fertig ist, Gott aber gestaltlos in lichter Wolke und doch neben den andern, nicht als der eine alles aus sich Entfal-

tende und in sich Umschließende erscheint. Dagegen sind die Höllengeister in ihrer dämonischen Größe meisterhaft behandelt, und namentlich der Satan ist eine originale Schöpfung, welche für die ganze neuere Poesie und namentlich für Byron bedeutungsvoll geworden. Der Lucifer Vondel's ist ihm vorangegangen, wol die erhabenste Gestalt der holländischen Dichtung. Milton's Geister sind zugleich anschaulich und geheimnißvoll; ich möchte fast sagen daß ihm seine Blindheit hier zu statten kam. Er zeichnet sie nicht in jener greifbar plastischen Bestimmtheit wie Dante für das leibliche Auge, sondern in einem düstern Glanz von innen heraus in ihrem ethischen Charakter für die innere Anschauung; er regt die Phantasie zu Bildern des Ungeheuern an, er setzt sie in Schwung, er elektrisirt sie, und überläßt es ihr dann das Besondere sich auszumalen. Wie die gestürzten Dämonen in der Finsterniß auf dem Flammenbett liegen, wie Satan sich regt einem Unthier gleich das der Schiffer für eine Insel gehalten, wie die Riesengeschwader gegeneinander anrücken als ob Weltkörper aus ihren Bahnen weichen und aufeinander stürzen, er deutet es an, und läßt uns dann in die Seele der Gewaltigen blicken. Da sieht Satan am Höllenthor zwei furchtbare Gebilde sitzen: das eine ein Riesenweib, reizend von oben, aber in einem schuppigen Schlangenschwanz endigend, um des Leibes Mitte einen Gurt von Hunden, die bald bellend hervorbrechen, bald in den Schos, ihr Lager, zurückflüchten; der Dichter erinnert an die Skylla und die Hexenfahrten. Die andere Gestalt, wenn man das Dunkle, Ununterscheidbare so nennen darf, ist ein wilder speerschwingender Schatten, was das Haupt scheint trägt eine Krone. Das Scheusal fährt gegen Satan los, der wie ein flammender verderblicher Komet dasteht; gleich schwarzen Gewitterwolken über dem Kaspischen Meer dräuen sie einander. Da ruft das erste Ungethüm: was heben Vater und Sohn die Arme gegeneinander? Und nun erzählt die Sünde wie sie aus Satans Haupt geboren ward als er neidisch auf den Sohn und hochmüthig den Gedanken der Empörung faßte; und alsbald hat Satan mit ihr gebuhlt, und wie sie mit ihm in die Tiefe gestürzt war, da hat sie den Sohn geboren, den Tod, der wieder alsbald die entsetzte Mutter in grauser Lust umschlang, daß sie die Höllenhunde empfangen hat, die sie bald innen zerbeißen, bald heulend aus ihrem Schos hervorbrechen. Das sittlich Abscheuliche und symbolisch Gedankenhafte ist ganz wunderbar in diesen unheimlichen Gebilden ausgeprägt, um so wunderbarer als sie eigentlich nicht

in die rechte Sichtbarkeit treten, sondern im Graus der Nacht vor unserer Phantasie schweben. Da ist Belial der witzige Cavalier der Hölle, der feine Lebemann, da Moloch der wilde Kriegsteufel, da Mammon die gemeine Habgier, der Geldteufel, dem am Himmel das goldene Pflaster zumeist gefällt, da ist Beelzebub der Schlaue, und so reden sie im Höllenparlament nach ihrem Charakter, und wissen das Verbrecherische, Schlechte stets zu beschönigen. Es sind keine Fratzen mit Hörnern und Schwänzen, es sind kolossale menschlich gestaltete Verkörperungen von menschlichen Geistesrichtungen im Abfall vom Ganzen, in entsetzlicher Verirrung, aber in ihrer Einseitigkeit groß, und darum voll Hoheit und Glanz. Sie alle überragt Satan. Seine Selbstsucht wurzelt im stolzen Selbstgefühl des unbezwinglichen Muthes, der Herrschergröße, kraft deren er auch in den Flammen der Hölle darüber jubeln kann, daß er hier der Hölle König, und damit erhabener als dort der Knecht Gottes sei. Er ruft:

Schreckvoller Höllenraum
Empfange deinen Herrn, den freien Geist,
Der nie die Ketten trägt von Ort und Zeit;
Ist doch der Geist sein eigner Ort und schafft
Sich Höll' und Himmel wo es ihm gefällt! ...
Die Hölle geht mit mir, ich selbst bin Hölle,
Im Elend doch der erste: das ist Königsglück!

Kühn hat er sich der Gefahr entgegengestellt; den Glanz der Krone will er von neuem durch Gefahr verdienen, ganz allein das Chaos durchwandern, die Erde ausspähen, die Menschen verführen. Er vollbringt es, er ist ebenso listig als mächtig; er ist ein gewaltiger Redner, stolz zeigt er überall die Vorzüge der wahren Größe, des unbezwinglichen Willens, aber im Dienste des Bösen, der Selbstsucht. Er ist nicht fühllos für das Schöne, ja er spürt eine milde Rührung als er die selige Unschuld von Adam und Eva gewahrt, und nur der Gedanke an seines Reiches Wohlfahrt — „Nothwendigkeit, der Vorwand der Tyrannen" — treibt ihn sie zu verderben. Liebert wagte das blendende Wort: „Weil Milton das Satanische in Cromwell erkannt hatte, deshalb ist so viel Cromwellisches in seinem Satan." Aber es ist unerwiesen daß auch Milton an Cromwell irre geworden, und wenn es geschehen wäre, die Verwirrung nach dem Tode des Protectors würde ihn belehrt haben wie unentbehrlich derselbe war, wie recht er hatte sich für

das Volkswohl im Machtbesitz zu behaupten. Und so hat Reinhold Pauli umgekehrt an Karl I. gedacht, den die Revolution ja gerade als den Empörer gegen die Gesetze Englands behandelte, der gerade im Sturz sich mit königlicher Erhabenheit rüstete, sodaß auch die Blicke der Gegner an ihm hingen. Und Treitschke sagt: Wenn Milton das Heer der Erzengel wider die Dämonen ausziehen läßt, so meinen wir sie mit Händen zu greifen jene „Männer wohlgewappnet durch die Ruhe ihres Gewissens und von außen durch gute eiserne Rüstung, feststehend wie Ein Mann —, jenes gottbegeisterte Heer welchem England seine Freiheit verdankt." Da wäre denn Cromwell vielmehr Michael. Aber ich möchte nicht leugnen daß Milton die Züge der positiven, im Dienste des Guten stehenden Helden- und Herrscherkraft in Cromwell erkannte, und sie auf seinen Satan übertrug, der sie ins Negative verkehrt; denn wenn der Kampf um die Freiheit der Inhalt der Geschichte und die Idee von Milton's Dichtungen ist, so vertritt Satan das nothwendige Moment des sich selbst erfassenden, der Autorität absagenden Willens; kraft dessen spricht er zu Abdiel: Ich glaubte daß allen Geistern Freiheit und Himmel eins wären, aber ihr knechtischen Seelen dient aus Trägheit; — und muß dagegen hören: das ist nicht Knechtschaft wenn der Würdigste herrscht, das will Gott und die Natur; ihm gehorchend folgen wir ja nur unserm bessern Selbst. Ganz ähnlich sprach Milton in einer Staatsschrift in Bezug auf Cromwell. Sicherlich hätte der Dichter ohne die eigene parlamentarische Erfahrung die Rathsversammlung der Hölle nicht so prächtig geschildert; aber wer wird eine Satire gegen den Senat von England darin sehen wollen?

In Adam und Eva hat Milton den Mann und das Weib dargestellt, und beide darum von Anfang an mit dem Verständniß des Lebens ausgerüstet, das erst die Welterfahrung geben konnte. Er ist der Herrlichste der Männer, sie die Holdseligste der Frauen,

> Für Kraft und Ueberlegung er gebildet,
> Für Sanftheit sie und süß anziehende Anmuth,
> Er nur für Gott, doch sie für Gott in ihm.

Und hier klingt denn doch die Unterordnung des Weibes unter den Mann hindurch, die der alttestamentliche Puritanersinn wieder der mittelalterlichen Frauenhuldigung entgegensetzte, gleich-

wie die größere Verführbarkeit des schwächern Geschlechts in seiner Zugänglichkeit für Schmeichelei, in seiner Neugierde betont wird. Da Eva vor dem Fall noch einmal in all ihrem Reiz unter den Blumen wandelt, die sie mit Myrtenzweigen am haltenden Stamme festbindet, ach da ahnt sie nicht

> Daß sie die schönste schwache Blüte sei,
> Von ihrer Stütze fern, dem Fall so nah.

Die Sehnsucht Milton's nach seliger Lebensvollendung in der Gemeinschaft mit einem liebenden verständnißinnigen Weibe klingt uns aus Adam's Bitte an Gott um eine Gefährtin entgegen. Jubelnd dankt er dem Geber alles Guten für diese beste Gabe. Der ganze Himmel liegt in Eva's Blick. Er erzählt:

> Sie hörte mich und süße Scham ergriff,
> Jungfräulich Leben ihre zarte Brust.
> Sie fühlte ihren reinen Frauenwerth,
> Der zärtlich Werben heischt, nicht ungesucht
> Sich hingibt, sondern lieblich widerstrebt,
> Damit Gewährung doppelt köstlich sei.
> Unwissend was sie that gehorchte sie
> Der Mahnung der Natur, und wandte sich
> Von mir, dem Harrenden. Ich folgt' ihr nach
> Und sprach was ich empfand. Mein treues Wort
> Beschwichtigte des Herzens bangen Stolz;
> .. Zur hochzeitlichen Laube
> Führt' ich die morgenlich Erröthende.
> Des Lichtes Strahlenfülle quoll herab
> Zu segnen diese Stunde; froh verklärt
> Und glückverheißend lächelte die Welt,
> Die Vögel jauchzten, sanfter Lüfte Zug
> Durchwehte wonnig lispelnd das Gebüsch,
> Umspielet' uns mit duft'ger Blüten Hauch,
> Und warf uns Rosenblätter in den Schos,
> Bis uns die Nachtigall das Brautlied sang,
> Und sehnsuchtsvoll dem Abendsterne rief,
> Daß er die Hochzeitsfackel uns anzünde.

Nehmen wir zu dieser lieblichen Stelle eine andere, wo der Dichter den Segen der Gattenliebe preist, und die Heuchler tadelt die für unrein ausgeben was Gott selber für rein erklärt, so sieht man wie verkehrt es ist mit Rosenkranz zu meinen daß Milton den Sündenfall in die geschlechtliche Befriedigung der Liebe gesetzt; — vielmehr folgt ihm ein seelenloser Wollusttaumel. Be-

trachtet man Adam und Eva in ihrer Kraft und Anmuth, denkt man dabei der Erzählung Adam's wie er zum Leben erwachend, zum Himmel schauend, ihm zustrebend sich aufgerichtet, so liegt die Frage nahe ob der jugendliche Milton zur Decke der Sixtinischen Kapelle emporgeblickt, und von dort sich die Bilder Michel Angelo's in sein Gemüth gesenkt. Sicher ist daß seine Poesie Haydn zur Musik der Schöpfung die Worte bot, sicher daß an seinem Allegro und Penseroso, an seinem Simson sich Händel zu herrlichen Tonschöpfungen begeisterte. Und so führt Milton aus einem Weltalter der Malerei in eins der Musik hinüber. Heil, heilig Licht! ruft er klagend aus; ihm strahlt es nicht mehr, Wolken verhüllen ihm die Zier der Lenzesblumen und der Menschen Antlitz, aber im Innern ist es Tag, daß er singt und sagt was den Augen unsichtbar ist.

> Gedanken wachsen wo Gestaltung sank,
> Und süße Melodie quillt in der Brust.
> Ich fühle mich der Nachtigall verwandt,
> Die sich verbirgt im dichtesten Gebüsch
> Und aus dem Dunkel holde Lieder singt.

Milton ließ dem Verlorenen Paradiese 1671 das Wiedergewonnene folgen. In vier Gesängen ist es eine Darstellung der Versuchung Jesu. Denn das ist Milton's Gedanke daß das Paradies verloren ging, oder der Mensch aus der Liebeseinheit mit Gott fiel, als er dessen Gebot übertrat, daß das Paradies aber in dem Augenblick wiederhergestellt, die Versöhnung vollzogen ist, wenn der reine Mensch die Lockung des Bösen überwindet und in seinem Willen mit dem göttlichen übereinstimmt. Darum besingt er nicht Jesu Tod und Auferstehung, weil er an die Stelle der judenchristlichen Theologie vom Vergeltungsopfer und der Blutsühne diese in jedem Gemüth zu vollziehende Wiederherstellung unserer Lebensgemeinschaft mit Gott, diese Gründung seines Reichs in der Innerlichkeit durch freie Liebe als die evangelische Wahrheit verkünden will. Das Lehrhafte überwiegt weitaus die Handlung; es kommt dem Dichter darauf an daß er in den Gesprächen von Satan und Christus die Scheingüter den wesenhaften Gütern gegenüberstellt. Großartig ist der Einfall Satans den Heiland damit zu versuchen daß er der weltliche Befreier und Herr seines Volkes werde; aber Jesus weist ihn darauf hin daß man die Ketten nicht von außen breche, daß jeder sich selbst befreien müsse, und so will er mit milden und erleuchtenden Worten lieber

an die Brust pochen und die Seelen auf die rechte Bahn führen, als eiteln Ruhm des Schlächlers durch Schlachten gewinnen; duldend, sich opfernd will er den Sieg erringen. Darum hat es keinen Reiz für ihn als Satan ihn Rom erblicken läßt. Er verschmäht den Reichthum, der die Tugend häufiger abstumpft und schwächt, als zu großen Thaten treibt, und dem Herrschergelüst setzt er das Wort entgegen:

> Der wahre König ist wer sich beherrscht,
> Wer meistern kann Begierde, Wunsch und Furcht,
> Und jeden Edeln ziert dies Königthum.

Aber auch Athen mit seinen Weisen und Sängern lockt den Messias nicht. Er findet eine höhere Poesie in den Psalmen als in den Oden der Griechen, die Propheten sind ihm edlere Volksmänner als die Redner des Alterthums; die wahre Weisheit wird uns durch göttliche Erleuchtung, nicht durch Gelehrsamkeit; der Bücherwust ist eine Bürde, und dem sagen die Schriften der andern nichts der nicht den eigenen höhern Geist zum Verständniß mitbringt. Wir freuen uns daß Milton die Bibel ästhetisch würdigt, aber die Zurücksetzung der Griechen zeigt mehr puritanische Herbheit in seinem Alter, als wir seither bei ihm gewahrten. Und so stellt er neben die klare Ruhe der Betrachtung im Wiedergewonnenen Paradies auch noch seinen Zorn, sein alttestamentliches Nachegefühl in der Trauer um das eigene und des Volkes Los durch seine Tragödie Simson.

Dies Werk ist nach antikem Muster des Aeschylus ausgeführt, und gibt die Katastrophe, sodaß die Handlung nur erzählt wird. Statt der dramatisch bewegten Entwickelung haben wir großartige Lebensbilder, schwungvoll ergreifende Lyrik. Der blinde Simson ist in der Gefangenschaft der Philister, aber an einem Festtag darf er von seiner Sklavenarbeit ruhen und läßt sich ins Freie geleiten. Er seufzet laut auf:

> O Dunkel! Dunkel! Dunkel! Mitten im Mittagsglanz
> Unwiederbringlich Dunkel! Ewige Finsterniß!
> Und nimmer wird es tagen.
> Warum gilt mir nicht Gottes erst Gebot:
> Es werde Licht!
> Blind unter Feinden sein, ein Spiel
> Der höhnenden Verfolger, ist ein Weh
> Furchtbarer als der Druck der Sklavenketten,
> Des Alters Siechthum und der Armuth Schmach.

Dem klagenden Helden naht ein Chor seiner Landsleute ihn zu trösten. Sein Vater kommt und hofft ihn loszukaufen, Delila um von ihm Verzeihung zu erbitten, ein prahlerischer Riese der Philister um ihn zu höhnen; in den Wechselreden mit diesen wird uns Simson's frühere Geschichte veranschaulicht. Als die Feinde ihn auffordern am Tage ihres Götzen sie mit Proben seiner Stärke zu belustigen, da spürt er daß er im Kampf zwischen Gott und Dagon eine große That zu vollbringen berufen ist: im Gefühl daß dieser Tag durch das Opfer seines Lebens sein Leben krönen solle, scheidet er von dannen. Ein Bote berichtet wie er die Saaldecke über sich und den Philistern eingerissen. Der Vater, der Chor wechseln mit Klage und Preis.

Milton starb 1674 verlassen und arm. Aber bald wurden die Ideen die er in Poesie und Prosa verkündet so mächtig daß die Säulen der Gewaltherrschaft auch in England über den Häuptern seiner Gegner zusammenbrachen, und sein Name gehört seitdem zu den gefeiertsten seiner Nation. Wie Dante war er Politiker und Dichter zugleich, mußte er im Kampf fürs Vaterland den Schmerz der Zeit tragen, hielt dann aber Gericht über dieselbe und sammelte die Weltanschauung der Reformation ebenso in seinem Epos, wie jener in Bezug auf das Mittelalter gethan. Dante ist episch objectiver, Milton subjectiv bewegter; Himmel und Hölle, die in der Göttlichen Komödie ruhig stehen, führt er in dramatischen Kampf miteinander. Dante ist reicher an geschichtlicher Lebensfülle, und wenn beide das Irdische zum Himmlischen emporläutern und vergeistigen, so ist es eine schwärmerisch ideale Liebe welche Dante's Herz erhebt und ihm die Welt verklärt, während Milton sich in die einsame Innerlichkeit seines Willens zurückzieht, und auf den endlichen Sieg der Freiheit durch Ueberwindung des Bösen harrt.

Wer wird leugnen wollen daß der puritanische Eifer nicht blos den Rechtsstaat, sondern ein Gottesreich der Frömmigkeit und Tugend zu gründen, der Parlamentsbeschluß nur Gottselige zu Aemtern und Würden gelangen zu lassen auch gar manche Leute zu Heuchlern machte, die nun die Religion zum Mittel für weltliche Zwecke verkehrten? Wer wird leugnen daß ein Rückschlag der Sinnenlust bevorstand gegen jenen finstern Ernst, der auch so manche unschuldige Ergötzung geächtet? Ja mit ihren alttestamentlichen Namen und Redensarten gaben die Rundköpfe Stoff zur Komik, und es lag nahe daß ein Dichter das ausbeutete, wenn es nur besser geschehen wäre als in Butler's Hudibras, diesem burlesk

satirischen Epos der Restauration. Zur Zeit „wo man ganz toll und ohne Fug um Dame Religion sich schlug“ zieht der Ritter Hudibras mit seinem Knappen Ralf auf Abenteuer aus; es gilt indeß mehr eine reiche Witwe zu freien als das Prälatenthum zu vertilgen. Die Nachahmung des Don Quixote bleibt sehr äußerlich die daß beide sich in eine Bärenhetze und einen Volksaufzug zum Hohn eines von der Frau geprügelten Mannes einmischen und faule Eier an den Kopf, Prügel auf den Rücken bekommen, und daß die Witwe sich dem Ritter ergeben will, wenn er sich tüchtig gegeiselt habe, was er so wenig thut wie Sancho Pansa durch dies Mittel die Dulcinea entzaubert. Daß man den Eid nicht zu halten brauche und lügen dürfe, wird in einem Gespräch zwischen Hudibras und Ralf erörtert, ersterer soll ein Presbyterianer, letzterer ein Independent sein, allein diese Charaktere sind gar nicht durchgebildet, noch weniger wird gezeigt wie ihre Schwächen und Verkehrtheiten aus einer Uebertreibung des Guten und Tiefsinnigen folgen, was hier der echte Humorist geleistet hätte, sondern es sind eben ein paar gemeine Lumpe. Aber die Genrebilder der niedern Stände sind gelungen, possenhaft groteske Scenen erregen Gelächter, und der ordinäre Menschenverstand, den man den gesunden zu nennen pflegt, ergeht sich in Späßen aller Art, Zoten des Mundes werden mit tönenden Unanständigkeiten aus der tiefern Region des Leibes accompagnirt. Wenn wir dabei beachten daß Butler in andern satirischen Gedichten die naturwissenschaftliche Societät und die Studien verspottete, aus denen Newton's Großthat erwuchs, so tritt er in die Reihe der Spaßmacher die hinter der Zeit zurückgeblieben das Hervorragende dem gemeinen Troß herabziehen, während die echte Komik den Witz zur Erleuchtung und Befreiung der Menschen verwerthet.

Die Stuartische Restauration nennt ihr Historiker Macaulay eine Zeit an die man nie ohne Erröthen denken könne, die Zeit der Knechtschaft ohne Treue und der Sinnlichkeit ohne Liebe, der zwerghaften Talente und der riesigen Laster, das Paradies der kalten Herzen und der kleinen Geister, die goldene Aera der Feiglinge und Frömmler. Die Liebkosungen von Buhlerinnen und die Scherze von Possenreißern regulirten die Politik des Staats; der König erniedrigte sich vor Ludwig XIV. um das eigene Volk mit Füßen zu treten. Die während der Revolution nach Frankreich geflüchteten Cavaliere schlossen der dortigen Sitte und Sprache sich an und vermittelten den Einfluß der französischen Literatur auf England,

wo ihr ja im Geiste der Zeit selbst der Sinn für einfachere Verstandesklarheit und glättere Form seit Ben Jonson entgegenkam. Mit Oden nach dem Muster der Franzosen in gleichmäßig getragenem Stil und geschmackvoll ausgewählten Bildern pries Waller Karl II. wie er Cromwell gefeiert hatte. Cowley's Oden und Elegien sind gedankenreicher, und im Balladenton bleibt er volksthümlich. Das Theater ward wieder geöffnet, und Dichter wie Schauspieler rächten sich nun an den Puritanern und ergötzten die Menge mit den Caricaturen der Heiligen. Einige Dichter wie Otway, Lee, Rowe, Davenant und Dryden trachteten die Shakespeare'sche nationale Weise wieder aufzunehmen, aber zugleich wirkte das französische Vorbild einer verständigen Regelrichtigkeit herüber, sie versuchten die Werke der Volksbühne derselben anzupassen; sie ersetzten durch Entlehnungen was ihnen an gestaltender Kraft abging, sie ersetzten durch Prunk der Decorationen den Mangel an Phantasie. Dryden sah in Shakespeare den umfassendsten Dichtergeist aller Zeiten: alle Bilder der Natur sind in ihm gegenwärtig, er braucht keine Bühne, er blickt in sein Inneres, wo er alles findet, und was er beschreibt das sehen wir nicht nur, das empfinden wir; zwar ist er nicht überall sich selbst gleich; sein Witz wird oft platt, sein Pathos schwülstig; aber er ist immer groß wo ein großer Gegenstand sich ihm bietet. Indeß meinte Dryden doch dem Sturm mit eleganten Gemeinplätzen aufhelfen zu müssen, als er aus demselben wie aus dem Verlorenen Paradies eine Oper machte, und Lee beglückwünschte ihn daß er den rohen Edelstein Milton's geschliffen und in Gold gefaßt habe! Geschmackvoll übertrug er vieles aus dem Alterthum, und gab durch die Einführung von Boileau's Poetik für die englische Kritik den Ton an; der Einfluß Frankreichs herrschte unter der Restauration im Staat und in der Literatur. Am bekanntesten ist Dryden dadurch geblieben daß Händel sein Alexanderfest componirte.

Der rechte Spiegel der vornehmen Gesellschaft und ihrer ungezügelten Liederlichkeit sind die Komödien von Wycherley und Congreve; Farquhar und Vanbrugh erheben sich aus dem ärgsten Schmutz, bleiben aber doch in den Schlüpfrigkeiten stecken. Die komische Muse derselben nennt Thackeray eine übelberüchtigte Dirne, die vom Continent mit Karl II. über den Kanal gekommen, eine wilde Lais, die der König auf seinen Knien hielt und die ihm ins Gesicht lachte mit ihren verbuhlten Lippen und ihren von Geist und Wein funkelnden Augen. Hatten die Puritaner über unschuldige

Vergnügen die Stirn gerunzelt, so nahmen nun die Komödianten das Laster in Schutz und verspotteten die Tugend. Nicht blos in gotteslästerigen Spöttereien, zweideutigen Scherzen und lüsternen Anspielungen liegt das Unsittliche dieser Lustspiele, sondern darin daß sie das Gemeine und Schamlose darstellen als ob es in der Ordnung wäre, daß sie die frivole Sittenlosigkeit nicht geißeln, sondern sich behaglich im Kothe wälzen. Der Begabteste war Congreve, der durch glänzenden Witz und feine Charakteristik hervorragt; der Schmuzigste war Wycherley. Er besudelte was er berührte. Er ahmte Moliere nach, aber aus dem edeln Alceste machte er einen gallenbittern Wüstling und aus der reinen Agnes die ehebrecherische Frau eines Landedelmanns; Shakespeare's reizende Viola ward zu einer Kupplerin im Pagenkleide. Der Dichter selbst hatte seine Jugend in Frankreich verlebt; in London fuhr eines Tages die Herzogin von Cleveland vorüber, die sich ihre Liebhaber vom König bis zum Seiltänzer suchte; sie schimpfte ihn einen Elenden, einen Hurensohn, und er nahm das für die Einladung sie zu besuchen; sie stellte ihn dem König vor, und der machte aus dem Nebenbuhler einen Günstling, denn er gewährte seinen Maitressen dieselbe Freiheit die er sich nahm. Später verkam der Dichter im Elend. Gegen die ganze Wirthschaft veröffentlichte Collier 1698 seinen kurzen Ueberblick der Ruchlosigkeit und Sittenlosigkeit der englischen Bühne, und brachte damit für die Literatur eine heilsame Revolution hervor. Wilhelm von Oranien war bereits siegreich in London eingezogen und die Freiheit Englands war nun dauernd begründet; nach den wüsten Orgien zeigte es sich daß der Kern des Volkes gesund geblieben, daß im Bürgerthum die gute Zucht Cromwell's nicht verloren war und Früchte trug.

Hatte sich doch auch der Eifer für Naturwissenschaft durch alle religiösen und politischen Stürme hindurch erhalten. Ja wir sehen deutlich wie die große Bewegung der Zeit günstig auf sie wirkte. Unter dem Königthum hatte Thomas Browne in seiner Religion des Arztes noch allen Volksaberglauben in Schutz genommen; als der Sieg der Freiheit sich entschied, da nannte er Vernunft und Erfahrung die Grundpfeiler der Wahrheit, und warnte die Leichtgläubigkeit vor theologischen Wunderlehren. Dann begünstigte die Restauration gerade die Naturstudien, die noch für eine unschädliche Ablenkung der Geister von den Fragen des Staates und der Kirche galten. Die naturwissenschaftliche Gesellschaft, die schon zur Zeit der Volkserhebung im Grasham College

gegründet war, erneute Karl II. 1662 zur königlichen Societät; ihre Methode war das Experiment, und die Regsamkeit des Entdeckens und Denkens, die dort herrschte, hat einem Newton den Boden bereitet.

Wir nennen zum Schluß zwei Märtyrer ihrer religiösen und politischen Ueberzeugungen. Der Klempner Bunyan, der in der Jugend in Cromwell's Heer gefochten und nach Wiederherstellung des Königthums zwölf Jahre lang im Kerker saß, schrieb im schlichten Englisch des Volkes einen allegorischen Roman: die Pilgerreise, wo es ihm gelang durch anschauliche Schilderung und individuelle Charakteristik alle Abstractionen so lebendig zu machen daß wir immer weiter mit ihm durch lachende Auen und düstere Schluchten, durch den Jahrmarkt des Lebens nach dem Hügel der Wonne wandern, und die Herren Weltweis und Geschwätzig, Furchtsam und Hoffegut, Schön und Gläubig ganz leibhaftig vor uns stehen. Das Werk ist ein Volksbuch geworden und geblieben, wie es von Kritikern bewundert wird die es neben das Verlorene Paradies stellen; es spricht zum Verstand wie zur Einbildungskraft und zum Herzen. — Der andere war der Grafensohn Algeron Sidney, der gleichfalls im Parlamentsheer gestritten, aber dann die Hinrichtung des Königs nicht gebilligt und sich zurückgezogen hatte. Gegen Filmer, der von Adam her die Herrschaft als eine väterliche Gewalt vererbt sein ließ und unbedingten Gehorsam als die Pflicht der Unterthanen aufstellte, schrieb er seine Betrachtungen über den Staat, in welchen er von den selbständigen Persönlichkeiten aus die Organisation der Gesellschaft vertragsmäßig ordnete, und nachwies daß in allen unabhängigen Ländern Europas die Herrschergeschlechter nur mit Einwilligung und Zustimmung der Nation den Thron bestiegen haben. Als Sidney zum Schaffot wanderte, pries er Gott daß ihm vergönnt sei für die alte gute Sache der Freiheit zu sterben. Sechs Jahre später ward die englische Verfassung in der Theilnahme des Volkes an der Gesetzgebung und Verwaltung hergestellt, und damit der Staat der Neuzeit für Europa aufgerichtet.

Die Philosophie.

A. Philosophie der Renaissance in Italien; Bruno und Campanella.

Nachdem Platon in der florentiner Akademie wiederbelebt, Aristoteles in seiner Originalität studirt und in Deutschland und Frankreich in die Gelehrtenschule aufgenommen, die Stoa durch Justus Lipsius, Epikur und der Materialismus durch Gassendi, die Skepsis durch Montaigne und Charron erneut und somit das philosophische Alterthum zum Bildungselement gemacht war, galt es nun auf der Grundlage der angeeigneten Gedanken oder im Kampf mit ihnen weiter zu arbeiten, zumal die freudig aufstrebende Naturforschung und das durch die Reformation vertiefte Gemüthsleben neuen Stoff und neue Probleme boten, zumal auch hier die Individualität und Subjectivität ihrer selbst froh und gewiß werden wollte.

Der Lombarde Cardanus, am Anfang des 16. Jahrhunderts geboren, war der erste der dem Alterthum gegenüber völlige Selbständigkeit gewann und alle Denker bestritt wo sie ihm nicht genügten, wie er von allen das ihm Zusagende aufnahm. Mit ursprünglich eigenem Sinn hat er fast alle Probleme der Natur und des Geistes berührt und behandelt, die Wissenschaften stets in Verbindung mit ihm selbst, seiner Persönlichkeit und seinem Lebensgange betrachtet; es ist überall der lebendige Mensch mit seinen Freuden und Schmerzen, der uns in seinen Schriften bald mit seiner Tüchtigkeit anzieht, bald mit seinen Wunderlichkeiten verblüfft, eine seltsame Mischung von Leichtgläubigkeit und Kritik, von Scharfsinn und Phantasterei, von Keckheit und tiefem Gefühl. Hegel nannte ihn darum ein weltberühmtes Individuum in welchem die Auflösung und Gärung seiner Zeit in ihrer höchsten Zerrissenheit sich dargestellt habe; in der ausführlichen Schilderung die ich (Philosophische Weltanschauung der Reformationszeit) von ihm gegeben und auf die ich hier wie bei den folgenden Denkern verweise, zeigte ich wie für ihn und für die Menschheit selbst dieser Kampf und diese Unruhe ein Sporn war um Frieden und Klarheit zu suchen und zu finden. Seine Selbstbiographie erinnert durchaus an Rousseau's Bekenntnisse: aus Liebe zur Wahrheit und zum Gemeinwohl will er das innerste Gemach seines Herzens allen aufschließen, und selbstgefällig stellt er seine Sünden wie seine Tugen-

den zur Schau. „Selbstlob ist nicht so widerwärtig wie mir das Gefühl angenehm daß ich es mit Recht aussprechen kann: mögen sie zusehen ob ich irgendwo gelogen habe! Und wenn ich Fehler bekenne, bin ich nicht ein Mensch?“ Vielseitig begabt folgt er der Laune, dem Eindruck des wechselnden Augenblickes und wird dadurch ein Spielball des Schicksals; er bezeichnet sich selbst mit dem Wort des Horaz über Tigellius:

> Mehr mit sich selbst und allen andern Wesen
> Im Widerspruch war nie ein Mensch wie der.

Aber er weiß Gewinn aus dem Widerwärtigen zu ziehen und schreibt ein vortreffliches Werk darüber, das die Nothwendigkeit des Gegensatzes für Leben und Empfinden, Thun und Erkennen nachweist. Das Glück liegt im Unglück wie die Kastanie in den Stacheln. Indeß der Widerspruch ist nicht das Erste und Letzte, sondern die Einheit, die Harmonie oder das selbstbewußte Leben der Liebe; Gott, das ewige Sein, entfaltet sich in der Welt immerdar; sich in Gott, Gott in sich zu erkennen ist das höchste Glück und die rechte Weisheit, und wer dieses Nektars Süßigkeit gekostet hat der ist also gottestrunken geworden daß er gleich dem Karfunkel im Feuer besteht und gleich dem Gold nur zu größerm Glanze geläutert wird.

Wenn sich Cardanus in die Mannichfaltigkeit der Dinge verlor, so suchte Telesius von Cosenza zu systematisiren. Er gründete die cosentiner Akademie für Naturforschung, er forderte daß an die Stelle der selbstgemachten Vorstellungen die Erkenntniß des Thatsächlichen treten müsse, aber indem er sah wie alles in dem Zusammenwirken des Sonnenlichtes und der Erde lebt und entsteht, stellte er sofort eine dunkle träge Materie und die bewegende Wärme mit ihrem Gegensatz, der zusammenziehenden starrmachenden Kälte, als Principien auf, von denen er alles ableitete, wobei auch das Geistige, Sittliche sich ganz naturalistischer Deutung fügen sollte.

Der philosophische Genius Italiens war Giordano Bruno von Nola (1548—1600). Wir sind ihm schon unter den Poeten in lateinischer und italienischer Sprache begegnet (S. 20, 228, 284), denn er war Dichter und Denker zugleich. Unteritalien, wo einst die Griechen sich niedergelassen, wo Parmenides und Empedokles ihre tiefsinnigen Ideen in schwungreichen Versen verkündigt, war im Mittelalter von Normannen und Deutschen besucht und beherrscht und nun wieder die Wiege der Philosophie geworden; Bruno und Campanella sind von dort ausgegangen, beide wissen-

schaftliche Reformatoren in der Mönchskutte, beide Märtyrer ihrer Ueberzeugung, beide in Hymnen und Sonetten die Gedanken ausprägend die das Pathos ihrer Seele waren. Der Drang nach freier Wahrheit trieb Bruno schon in der Jugend aus dem Kloster; er reiste, lebte, lehrte in Frankreich, England und Deutschland. Er besaß ein glückliches Gedächtniß, eine bewegliche Phantasie, eine reiche Combinationsgabe; da suchte er nun nach Regeln die Gedanken zu ordnen, zu behalten, neue zu erzeugen. Er wollte den Denkproceß als ein Bild der Welt. Wie das All die Entfaltung der höchsten Einheit ist, so sollten alle Ideen als die Strahlen eines Urlichts aufgefaßt werden; wie alle Dinge in Wechselwirkung stehen und sich in Wechselbeziehung bewegen, so sollten auch die Gedanken einander umkreisen. Er wollte ein anschauendes Denken, begriffene Bilder der Wirklichkeit, Versinnlichung des Idealen. Die Lullische Kunst sollte dazu dienen; er verbesserte an ihr sein Leben lang. Er entwarf Bilder und Begriffe, die auf concentrische Kreise gezeichnet und gedreht werden sollten; aus ihren mancherlei Verbindungen sollten neue Ideen hervorgehen. Allein niemand wird durch Schablonen ein Maler, und daß Bruno dies verkannte, daß er Gedächtniß und Gedankencombination zu lehren versprach, ward ihm verhängnißvoll. Ein Italiener lud ihn um solche Kunst zu lernen nach Venedig ein, und als der Schüler seine Hoffnung ein Genie zu werden nicht erfüllt sah, verrieth er den Meister an die Inquisition.

Um in das Wesen der Natur einzudringen muß man nicht müde werden den entgegengesetzten und widerstreitenden äußersten Enden der Dinge nachzuforschen: den Punkt der Vereinigung zu finden ist nicht das Größte, sondern aus denselben auch die Unterschiede zu entwickeln dieses ist das eigentliche und tiefste Geheimniß der Kunst. Es ist Ein Weltprincip das in den Metallen, Pflanzen und Thieren bildet, im Menschen denkt; das Denken ist darum die Kunst der Seele im Innern durch eine innere Schrift darzustellen was die Natur äußerlich durch die Gegenstände als eine äußere Schrift offenbart, und sowol diese äußere Schrift in sich aufzunehmen als jene innere in ihr abzubilden und zu verwirklichen. Der Philosoph aber soll erst prüfen ehe er sich entscheidet, er soll nicht nach Autorität und Hörensagen, sondern nach dem Licht der Vernunft und den Gründen der Dinge ein selbständiges Wissen erwerben. Diese Sätze Bruno's sprechen die Aufgaben der Philosophie vortrefflich aus; aber seine Stärke lag nicht im Entwickeln

und Begründen, sondern in begeisterter Verkündigung der Wahrheit, die er wie eine Offenbarung und Anschauung mehr für Phantasie und Gemüth ausspricht, als er sie für den Verstand dialektisch erweist. Italienische Dialogen, lateinische Verse stellen seine Gedanken künstlerisch dar. Von Platon und Aristoteles eignet er sich an was ihm zusagt um es fortzubilden. Die Entdeckung des Kopernicus erweitert seinen Blick ins Unendliche; aber er hält zugleich die Einheit desselben fest. Wie Nikolaus von Cusa die deutsche Mystik mit mathematischen und naturwissenschaftlichen Bestrebungen und mit den Griechen verband, so auch Bruno, der sich ihm vielfach anschließt; im Keime enthält er das Ganze, das nach ihm in den Gegensatz von Spinoza und Leibniz auseinander geht der Pantheismus und die Monadenlehre sind noch verbunden; Gott ist die einwohnende Ursache, Substanz und Seele der Welt, zugleich aber sich selbst erfassende Einheit und Bewußtsein. Das Zusammenfallen oder die Versöhnung der Gegensätze in Einem, nicht das reglos Leere, sondern die lebendige Fülle, die Harmonie ist Bruno's Grundanschauung. Gott ist die innere schöpferische Natur, die Wesenheit aller Dinge, die allgemeine Kraft und Ursache, die alles Besondere in sich hegt und aus sich hervorbringt. Die Einheit ist in allen Zahlen, das Unendliche ist die entfaltete Einheit. Gott weiß was er will und kann, er will und kann was er weiß; Naturgesetz und Schicksal sind sein Wille, der Ausdruck seines Wesens. Er ist der innerliche Künstler, weil er von innen die Materie bildet und gestaltet: aus dem Innern der Wurzeln oder des Samenkornes sendet er die Sprossen hervor, aus den Sprossen treibt er die Aeste, aus den Aesten die Zweige, aus diesen die Knospen; das zarte Gewebe der Blätter, der Blumen, der Früchte, alles ist innerlich angelegt und zubereitet; und von innen ruft er auch wieder die Säfte aus den Blättern zurück bis zur Wurzel hin. Ebenso entfaltet er aus dem Samen und aus dem Mittelpunkt des Herzens die Glieder des Thieres, des Menschen, und schlingt die verschiedenen Fäden der Einheit in sich zusammen. Diese lebendigen Werke sollten sie ohne Verstand und Geist hervorgebracht sein, da unsere leblosen Nachahmungen auf der Oberfläche der Materie beides schon erfordern? Wie groß und herrlich muß dieser Künstler, der inwendige, allgegenwärtige sein, der unaufhörlich und in allem wirkt!

Gott ist also das bildende Princip des Universums, die wirkende Ursache ist nicht blind, sondern der Verstand der die Formen

der Dinge in sich trägt und die Vollkommenheit des Ganzen sich zum Zwecke setzt. Das Allbestimmende aber setzt ein Allbestimmbares voraus, das Vermögen alles hervorzubringen ein Vermögen alles zu werden. Wir bezeichnen es als Materie, aber sie ist kein todter Stoff, sondern der Mutterschos alles Lebendigen, das Werden, die Entfaltung und Besonderung dessen was in der ewigen Einheit liegt, die Aeußerung des Innern oder die Verleiblichung der Seele.

> Aus ureigenem Schos ergießt die Materie alles;
> Denn werkmeisterlich ist die Natur im Innersten selber,
> Ist lebendige Kunst, begabt mit herrlichem Sinne,
> Die nicht anderen Stoff, vielmehr den eigenen bildet,
> Die nicht stockt noch bedenklich erwägt, nein alles von selber
> Sicher und leicht vollführt, wie das Feuer brennet und funkelt,
> Wie mühlos und frei durchs All das Licht sich verbreitet;
> Nimmer zersplittert sie sich, beständig einig und ruhig
> Lenkt und vertheilt und fügt sie ordnend alles zusammen.

So erkennt Bruno das Leben in seiner Selbstbewegung, die Natur in ihrer Selbstentwickelung, und Stoff, Seele, Geist sind Stufen und Momente des Einen. Es ist das Eine das sich zugleich als die wirkende Kraft und als das zu Grunde Liegende, Bestimmbare erweist, das allgegenwärtige Centrum des Unendlichen, wie die menschliche Seele im Leibe wohnt und alle seine Glieder zusammenhält. Form und Materie sind untrennbar. Der unendliche Werkmeister vollbringt immerdar ein unendliches Werk, die Einheit offenbart sich in der Fülle von Einheiten, die sie voneinander unterscheidet und aufeinander bezieht; das Eine ist zugleich das Größte und Kleinste, als das Größte der allumfassende Geist, als das Kleinste ist es Atom und Monade. Das Größte spiegelt sich im Kleinsten. Voneinander unterschieden wirkende lebendige Kräfte bilden das All, ihre Trennung und Verbindung macht den Wechsel des Werdens aus, der Tod hat nur die Bedeutung eines Ueberganges in neue Formen, wir nennen Sterben was nur des wahren Lebens Erwachen ist. Wie die Atome eines irdischen Körpers, so sind die Sterne des Universums zum Organismus zusammengeordnet. Die Erde schwingt sich mit den Planeten um die Sonne, die Sonne schwebt im Sternenreigen.

Die Seele ist denkende Monade, die herrschende und gestaltende im Körper. Von der Sinneswahrnehmung des Vielen erhebt sie sich zur Anschauung des Einen, das sich in allem offenbart.

Es ist zugleich das Gute, das wir mit unserm Willen ergreifen, in unserm Handeln verwirklichen sollen. Erkennen und Handeln fordern einander und vollenden sich in der Liebe; sie einigt uns mit Gott. Sein Denken ist das Schaffen der Dinge, das Licht der Seele, Licht und Auge zugleich. Wie auch die Welt im kreisenden Wechsel auf- und abwogt, innen als lebendiges Princip aller Wesen und Quell aller Formen waltet ein einiger Gott als Vernunft und Sein, Weltordnung und Wahrheit. Er lebt in uns und in ihm weben und sind wir.

Vanini (1585—1619) ging von Süditalien nach Frankreich. In seinem Werke, das er Amphitheater der Vorsehung nannte, war ihm Gott die eine unendliche Wesenheit aller Dinge, er schloß mit einem schwungvollen Hymnus auf ihn, und dieser Jugendgedanken erinnerte er sich als er später des Atheismus angeklagt einen Strohhalm ergriff und darauf hinwies wie derselbe aus dem verwesenden Samenkorn aufgesproßt sei und in dem Zusammenwirken mit den andern Naturkräften wieder Frucht getragen habe; das müsse jeden von einer allwaltenden Gotteskraft überzeugen. Er war ein streitsüchtig eitler Mann, der anfangs gegen die Freigeister disputirte, dann aber selbst sich in frivolem Spott gefiel, was seine Dialogen über die Geheimnisse der Natur bekunden. Er nennt sich Julius Cäsar, weil er Frankreich der philosophischen Wahrheit erobern will, und als einmal der Mitunterredner ausruft: Du bist entweder ein Gott oder Vanini! sagt er: Der bin ich. Er huldigt nun einem gemeinen Materialismus. Aber das gab doch dem Parlament von Toulouse nicht das Recht ihn zu verbrennen. Daß er sich nicht gutwillig die Zunge abschneiden lassen wollte, daß man sie mit einer Zange aus dem Munde herausriß, und daß man einen Schrei wie das Brüllen eines Löwen hörte, als der Henker sie abschnitt, das erzählt zu unserm Entsetzen ganz ruhig ein frommer Beamter, und macht dem Denker daraus den Vorwurf der Feigheit. Aber alle die Flammen der Scheiterhaufen verzehrten nicht die Gedanken, sondern halfen nur die Welt erleuchten.

Voll Wissens- und Ruhmesdurst war der junge Calabrese Campanella (1568—1639) in den Dominicanerorden getreten. Bald hielt er sich zum Reformator der Wissenschaften berufen, und er ist reich an lichten großen Gedanken, aber sie liegen neben Phantastereien. Wie lastet der Despotismus der Autorität auf den Gemüthern, wenn der Denker erst aus den Kirchenvätern beweisen

muß daß man neue Bahnen des Erkennens einschlagen dürfe! Von den Träumen der Astrologie, der Magie umsponnen fordert Campanella die Erfahrungswissenschaft; er will die Menschheit von Wahn und Tyrannei erretten, durch Aufklärung befreien, und schreibt gegen Luther, gegen den Unabhängigkeitskampf der Niederlande, — die Weltmonarchie, die geistliche des Papstes, die politische der Spanier meint er solle das Reich des Messias herbeiführen. Denn nach edeln Schwärmern des Mittelalters und nach dem Stand der Gestirne meint er nun stehe das goldene Alter nahe bevor, wo unter der Leitung priesterlicher Philosophen die Menschheit in Gütergemeinschaft und Liebe, jeder mit Lust nach seiner Natur und Begabung arbeitend, in Frieden glücklich sein werde. Solche Gedanken äußert er während einer Volksbewegung in Neapel, und wird gefangen gesetzt (1599). Jahrelang in scheußlichen Kerkern und auf das entsetzlichste gefoltert prägt er in der Einsamkeit seine Gedanken in Hymnen und Sonetten aus (S. 229) und alles Leid dünkt ihm nur wie ein Schatten im Gemälde:

Ein Lustspiel ist die Welt in ihrer Größe,
Und wer sich eins mit Gott im Denken macht
Sieht mit ihm wie das Häßliche, das Böse
Nur schöne Masken sind, freut sich und lacht.

Schoppe, der die Verbrennung Bruno's, Naudee, der die Bluthochzeit vertheidigt, arbeiteten daran daß die Lage des verfolgten Weisen eine bessere werde; von 1608—26 ward er nun in einfacher Haft gehalten, Bücher, Besuche waren ihm gestattet. Dann forderte ihn die Inquisition nach Rom, ließ ihn aber bald frei, und er ging nach Paris und empfing einen Jahrgehalt von Richelieu.

Bibel und Natur, lehrt Campanella, sind die zwei großen Offenbarungen Gottes, die Welt ist sein Abbild, das Buch das er selbst geschrieben, der Spiegel der uns sein Antlitz zeigt; wendet euch mit mir zum Originale von den todten irrigen Abschriften und Auslegungen der Vorzeit! Es gibt zwei Arten der Erkenntniß, die äußere, sinnliche, und die innere, denkende, oder die sensualistische und idealistische. Im Denken haben wir die Gewißheit unsers Seins, von dieser erheben wir uns zu Gott; denn wir sind endlich und haben die Idee des Unendlichen, die wir nicht selbst machen können weil sie uns weit überragt, die deshalb uns nur durch das Unendliche selbst mitgetheilt sein kann, und das beweist daß das

Unendliche wirklich ist. Und wir sind begrenzt, und dadurch Etwas daß wir Anderes nicht sind, Mensch, nicht Esel; aber dies Andere ist doch auch; das Unendliche ist das eine ewige Leben das alles in sich enthält, sich in allem verwirklicht. Gott ist die Allheit aller Kräfte, und Schönheit in bei sich selbst bleibender Einheit. Macht, Weisheit, Liebe sind die großen Bestimmungen seines Wesens und damit die Principien der Dinge. Macht ist Vermögen zu sein und zu wirken, Weisheit ist Bewußtsein. Alles Erkennen ist Selbsterkennen, Selbsterfassen; Gott erkennt alles in Wahrheit, weil er alles ist; wir erkennen uns selbst und wie wir von den Dingen außer uns afficirt werden; sie nehmen wir wahr wie sie uns erscheinen. So hat er Anklänge an Kant. Dann lehrt er weiter: Alles ist beseelt, es gibt nichts Empfindungsloses, kraft der göttlichen Weisheit und kraft der Liebe ist alles aufeinander und auf das Ewige als seinen Anfang und sein Ende bezogen. Auf Sympathie und Antipathie beruht alle Bewegung der Gestirne, alle Thätigkeit und Ordnung der Menschen. Indem alle für sich selbst handelnd zugleich für das Allgemeine wirken, entsteht die Harmonie, der Zweck alles Lebens. Sie ist das Gute, Göttliche, Gott ist der umschließende Raum der Körper und die Centralseele der Geister, zugleich der Erkennende und das Erkannte, der Liebende und das Geliebte.

B. Philosophische Mystik in Deutschland; Jakob Böhme.

Wir haben gesehen wie das Subjectivitätsprincip in Luther die religiöse Weihe empfing: das persönliche Gewissen sollte von der Wahrheit Zeugniß geben, in der Gesinnung und im Glauben sollte Christus lebendig sein und das Gemüth seine Versöhnung mit Gott selbst erfahren. Daß die Einheit göttlicher und menschlicher Natur in Jesus offenbar geworden das war ihm die neue Weisheit, die er mit den großen Mystikern von Meister Eckhart bis zur deutschen Theologie (III, 2, 537—44) erkannte, die er aber noch nicht zum Ausgangspunkt einer wissenschaftlichen Lehrentwickelung machte; diese blieb vielmehr in der scholastischen Dogmatik befangen, und entartete zu Erstarrung und Buchstabendienst. Die Spaltung der Lutheraner und schweizerischen Reformirten führte zu verfolgungssüchtigem Hader, den selbst der Dreißigjährige Krieg nicht beendete; als der Große Kurfürst von Brandenburg den verketzernden Kanzelzank verbot, fragte die berliner Geistlichkeit

bei den Universitäten an ob sie gehorchen dürfe, und ward zum Widerstand ermahnt. Allein die freiern Elemente erhielten sich neben der Kirche, zum Theil im Kampf mit ihr, und das Volk hatte die Bibel und in ihr das beste Erbauungsbuch.

Sebastian Frank von Donauwörth, der Geschichtschreiber der religiösen Bewegung, war zugleich der humanistisch gebildete philosophische Kopf, welcher die Berechtigung der Subjectivität begründete. Karl Hagen hat dies zuerst in seinem Buche über den Geist der Reformation betont. Gott ist ihm Kraft und Wesen aller Dinge; auch die Materie war von Anfang in ihm, und darum kann man nicht sagen daß etwas vergehe oder entstehe; die Erde ist der Phönix der sich zur Asche verbrennt um daraus verjüngt hervorzugehen; im rastlosen Wechsel der Erscheinungen erhält sich das Sein. Darum ist auch alles von Natur gut; aber indem es sich loslösen will vom allgemeinen Wesen und Gesetz, wird es selbstsüchtig und krank, und leidet die Pein der Sünde, der Entfremdung von Gott. Nun dünkt ihm Gott zornig, weil der Mensch sich selber Feind geworden. Das empfindet er als Seelenschmerz, und daß er betrübt und unwillig wird über das Böse, das ist das heimliche Leiden Christi, das ist die Regung des Wesens, des Guten in uns; und nehmen wir es auf in unsern Willen, so sind wir auch in unserm Bewußtsein wieder eins mit ihm. Denn Christus hat das göttliche Element in uns zur Klarheit gebracht; Gott war von Anfang an die Liebe, aber erst seit Jesu Opfertod glauben es die Menschen. Das ist das Heil daß wir auch erkennen und sein wollen was wir von Natur sind, Gottes Kinder.

Valentin Weigel ging auf dieser Bahn weiter. Die Wahrheit, sprach er, liegt in uns, es kommt nur darauf an daß wir uns derselben bewußt werden, und wir finden uns selbst in allem und alles in uns. Sie wird nicht von außen an uns gebracht, sondern in uns erweckt. Wie der Samenkern den Baum aus sich erwachsen läßt, so ist der Mensch der thätige Grund des Erkennens, das in aller Entwickelung nur zu sich selbst kommt. Darnach einer ein Ding sieht darnach ist es ihm; dem dunkeln Auge erscheint die Welt düster, dem Reinen ist alles rein. Der Geist Gottes ist in uns und erleuchtet die Seele als das innere Licht; unsere Augen sind seine Augen, er erkennt sich durch uns. Gott ist uns kein äußerliches Object, sondern Subject in uns, der in uns seiende Gott muß von uns erkannt werden, dann ist er unser Gott und unser Leben. In der Gotteserkenntniß ist der Gegenstand das ur=

sprünglich Wirkende selber; in ihm muß also der Mensch aufgehen und wiedergeboren werden, daß Gott selber sei Auge, Licht und Erkenntniß im Menschen, und darin besteht die Seligkeit, der Frieden des Gemüths und die Uebereinstimmung der Gedanken. Wir sollen das werden woran wir glauben. Gott ist das allumschließende Wesen, also daß außer ihm nicht eine Mücke sich regen möchte; aber in den vernünftigen Creaturen will er auch der Wille sein. In der Einheit des Wesens und Willens liegt das Heil; wer mit seinem Willen sich selber sucht und etwas anderes begehrt und thut als Gott, der tritt aus Gottes Himmel heraus und lebt in der eigenen Hölle; es liegt am Willen und an der Erkenntniß ob der Mensch im Himmel oder in der Hölle wohne, — sie sind Zustände des Gemüths. Wie Jesus den allerfreiesten Willen hatte und doch nur das Gute vollbrachte, da war Gott selber der Mensch. So ist er unser Vorbild, aber wir selber müssen mit ihm den Tod und die Sünde überwinden und die Einheit des Willens und Wesens herstellen, eine blos zugerechnete Gerechtigkeit ist uns nichts nütze, wir sind im Geiste nur dann Gottes Kinder und Glieder seines Reichs, wenn wir es selber erkennen und selber wollen.

Der Abschluß und die Vollendung der deutschen Mystik erschien in Jakob Böhme (1575—1624), einem der merkwürdigsten Männer der Epoche, einem philosophischen Genie in der Seele eines schlichten Handwerkers, voll quellender Gedankenfülle, aber ohne wissenschaftliche Zucht und Schule, sodaß er in beständiger Gärung sich auszudrücken mit der Sprache ringt und in sinnlichen Bildern oder halb verstandenen und seltsam gebrauchten Fremdwörtern das Höchste und Tiefste mehr andeutet als erklärt. Dadurch blieb er leider von dem Einfluß auf die Weltliteratur ausgeschlossen, und erst die Gegenwart, die seine Gedanken selbständig wiedergedacht, hat ihn verstanden, und erkannt daß auch bei ihm alles im Keime und in chaotischer Totalität vorhanden ist was die folgenden größten Denker vereinzelt ans Licht gebracht. Im Weltalter des Gemüths stellt er das philosophische Gemüth dar, das den ganzen Reichthum der Welt und des Geistes in sich trägt, aber im Helldunkel der Dämmerung, wie vor dem Schöpfungstage, wo die Gestalten, die Gedanken noch ineinander fließen; die Morgenröthe im Aufgang hat er selbst sein erstes Buch genannt. Er wird von der Idee besessen, sie leuchtet blitzähnlich in ihm auf, und die innere Anschauung steigert sich manchmal bis zur visionären Ekstase. Er spürt das Wehen und Walten des gött-

lichen Geistes, dessen Gewalt mächtiger in ihm ist als die Kraft selbstbewußt verstäydiger Entwickelung und Darstellung des innerlich Empfundenen und Angeschauten. Umlärmt und verfolgt von den Zänkereien der Confessionen und Gelehrten, die sich in ihren Einseitigkeiten festsetzten und an den Buchstaben hielten, versenkte er sich in die Tiefen der eigenen Seele um dort im Innersten den Lebensgrund aller Dinge zu verstehen und Gott selbst bei seinem heiligen Herzen zu erfassen. Gott ist ihm das ewige Eine, das sich in allem offenbart und immer bei sich selbst bleibt, das alles aus sich hervorbringt und in sich umschließt. Das Eine wäre wüst und leer ohne den Gegensatz, darum ist es ein beständiger Proceß der Selbstgebärung und Selbstbestimmung, und führt in die Schiedlichkeit und Mannichfaltigkeit ein was in ihm verhüllt liegt; die Welt ist die fortwährende Lebensoffenbarung der Gottheit, und daß sie in ihn wieder eingehe wie sie von ihm ausgegangen, daß sie in ihm sich finde, das heißt sein Freudenreich, wo der Vater alles in allem ist. Wenn auch Böhme bald das eine bald das andere Moment betont, er ist sowol Pantheist als Theist, nicht nacheinander, sondern beides zugleich, nicht wissenschaftlich dialektisch, aber in der Kraft des Gemüths, das nur von der ganzen Wahrheit befriedigt wird; das will seinen Gott, nicht einen jenseitigen, sondern einen ihm einwohnenden, aber es will auch einen lebendigen Willen der Liebe, kein todtes Gesetz, keine bewußtlose Wesenheit.

Daß der Unterschied, der Gegensatz nothwendig sind, wenn das Eine zur Harmonie kommen, wenn die Liebe wirklich und empfindlich werden, wenn das ewige Wesen sich selbst erkennender Geist sein soll, dies auszusprechen ist Jakob Böhme unermüdlich; er fühlt daß hier seine weltgeschichtliche Aufgabe liegt, er kann sich nicht genug thun in immer neuen Wendungen. Um die Morgenröthe scheidet sich der Tag von der Nacht und wird ein jedes in seiner Art und Kraft erkannt; denn ohne Gegensatz wird nichts offenbar, kein Bild erscheint im klaren Spiegel, wo nicht eine Seite verfinstert wird. Wer weiß von Freude zu sagen der kein Leid empfunden hat, oder von Frieden wer keinen Streit erfahren? Kein Ding ohne Widerwärtigkeit mag ihm selbst offenbar werden; denn so ihm nichts widerstehet, geht es immer nur von sich aus und nicht wieder in sich ein, und dann weiß es nichts von seinem Urstande. Wenn das natürliche Leben keine Widerwärtigkeit hätte, so fehlte ihm der Trieb zum Wollen und Erkennen, so fragte es

niemals nach seinem Grunde, und bliebe Gott ihm verborgen. Das Ewigeine ist lichte Klarheit, aber der Wille muß etwas wollen, und wenn nun das Etwas ein bestimmtes sein soll, so scheidet es sich ab von dem andern, bricht die Einheit und ist Verfinsterung; damit ist der Zorn und Grimm, der Gegensatz des einen gegen das andere, die Wurzel der Dinge; aber die Sanftmuth ist ihr Leben, das Feuer verzehrt die Finsterniß, und der Eigenwille wendet sich zur Liebe; und die bedarf seiner. In Ja und Nein bestehen alle Dinge; das Nein ist ein Gegenwurf des Ja, auf daß dessen Kraft offenbar werde; es muß ein Contrarium sein, damit die Liebe es überwinde und sich offenbare. Ohne des Zornes Schärfe und Strenge wäre die Liebe nicht empfindlich, darum ist der Zorn die Ursache des Lebens, wenn das Feuer der Liebe ihn besiegt. Der Gegensatz tritt ewig hervor und im Streit urständen alle Geister; aber er ist auch ewig überwunden, und aus der Peinlichkeit geht das Freudenreich hervor.

Böhme hält sich daran daß auch im Christenthum Gott nicht blos als der Eine, sondern als der Dreieinige bestimmt werde. Der ewige Wille heißt der Vater; er faßt sich in eine Lust zur Selbstoffenbarung, sie ist der Sohn, das Wort in dem der Vater sich selber ausspricht, der Abglanz und das Licht und die Ursache der quellenden Freuden in allen Kräften. Das Band aber dadurch Vater und Sohn ineinander bestehen und einander erkennen, ist der Geist, die webende Kraft und Verständigkeit Gottes. Wir würden sagen: Gott ist das Anschauende und Angeschaute, der Denkende und das Gedachte, und beides ist eins, und so ist Gott der thätige sich selbst bestimmende Geist. So wenig Böhme Gott und Welt scheidet, wiewol er sie unterscheidet, so fern ist er von einem abstracten Spiritualismus, von einer reinen Geistigkeit, vielmehr wie Bruno setzt auch er das Princip der Materie in Gott, dessen Allmacht eben in aller Naturkraft selbst sich erweist. Auch das ist eine seiner Großthaten daß er die Natur in Gott erkannte. Kein Leib ist ohne Verstand, und der Geist besteht nicht in sich selber ohne Leib, und damit sieht er daß das Innere die Selbsterfassung des Aeußern, die Objectivität das äußere wesenhafte Dasein der Subjectivität ist. In der ewigen Natur ist alles ineinander als ein kräftig ringendes Liebespiel; in der ewigen Weisheit ist alles ideal und geistig, was in der Natur real und leiblich; was das ewige Gemüth in der Weisheit Gottes anschaut und

will das führet die Natur in der Wirklichkeit aus. Beide wirken ineinander wie Leib und Seele.

Das unbewußte göttliche Leben ist das Band aller Naturkräfte, darin steigen sie alle ineinander auf in Selberwirkung und Wechselwirkung. Böhme bezeichnet sie als die Mütter, was uns an Goethe's Faust erinnert, gewöhnlicher als die Quellgeister; die Qualitäten der sichtbaren Natur sind ihre Erscheinung. Böhme nennt ihrer sieben, sie sind die Momente des Lebensprocesses. Die erste Qualität ist die Begierde, der Wille der etwas sein will; das Etwas contrahirt sich in ihm, wird für sich, und daher kommt Bestimmtheit, und mit ihr Schärfe, Härte, Verfinsterung; der Hunger der Begierde ist der Grund der Ichheit; aus der Concentration, der Sammlung in sich, stammt allein die Energie des Lebens; dessen ungetrübte Klarheit wird allerdings durchbrochen, wenn sich etwas selbständig in ihr erhebt, und so mag das zunächst Verdichtung und Verfinsterung heißen, das Licht wird aus ihr hervorbrechen. Der Wille will nicht finster sein, fährt Böhme fort, er verlangt das Licht, und so ist er zweitens Bewegniß die Härte zu zerbrechen. Daraus entsteht die dritte Qualität, die Empfindlichkeit oder Angst, das im Streit geborene Leben als das Ineinanderwirken der Einheit und Vielheit; das ist der Kampf und Schmerz des Daseins daß das Leben des Geistes wie der Natur als die immerwährende Ueberwindung des Gegensatzes entsteht und sich fühlt. Diese drei ersten Quellgeister bezeichnet Böhme in der Sprache des Paracelsus als das scharfe Salz, das bewegliche Quecksilber und den feurigen Schwefel. Die Angst des Todes waltet in der Besonderung, aber die Wirklichkeit des Lebens wird in ihr geboren. Wie der Blitz aus der dunkel wogenden Wolke, wie der Gedanke aus der Unruhe des Gemüths, so geht das Licht Gottes im Feuerglanz aus den drei ersten Qualitäten als die vierte hervor, die Einheit ist nun empfindlich in der Ueberwindung der Gegensätze, ein Feuerbrunnen und Liebebrennen. Das ist die fünfte Gestalt, und wie sie sich selber erfaßt, geht aus ihr die sechste hervor, der Hall oder das Verständniß, das Selbstgefühl und die Harmonie aller Dinge. Und was die sechs Quellgeister innerlich oder seelenhaft sind, das macht der siebente, die Verleiblichung, offenbar; ohne die Unterscheidung in Raum und Zeit, würden wir sagen, käme nichts zu seinem Recht und Bestand. Die Kraft Gottes kommt in Schiedlichkeit und Empfindlichkeit, sodaß die einzelnen Kräfte miteinander ringen in einem Liebespiel. Die sieben Quell-

geister bilden dann auch wieder die drei Principien des Lebens: den Zorn oder die Besonderung der Selbstheit, die Liebe oder die Einigung der Unterschiede, und die daraus hervorgehende sichtbare Welt.

Was die Weisheit, die göttliche Gedankenwelt, innerlich gestaltet, dem entspricht die Natur in der Bildung der Leiblichkeit, der äußern Verwirklichung. Die Schöpfung ist dieser immerwährende Entfaltungs- und Offenbarungsproceß. Gott heißt der Macher und Träger aller Dinge als das Centrum in allem; er ist überall ganz, und wo ein Wesen wächst da ist auch sein Grund. Darum trägt jedes Wesen die Allheit oder das Ganze in sich, und ist eine kleine Welt in der großen; wir sind alle Ein Leib in vielen Gliedern, deren jedes sein besonderes Geschäft hat; wenn wir uns selber suchen und finden, so finden wir Gott und uns in ihm. Gott gibt sich allen Wesen wirkend ein, darum haben sie die Macht der Selbstvermehrung und einen Mund zur Offenbarung. Gott ist aber bei Böhme weder machtloser Gedanke, noch gedankenlose Macht, sondern er ist Geist und Natur zugleich: in der Majestät seiner Freiheit steht er über der Natur, gestaltet sich und entfaltet sich in ihr; er ist das Leben und der innerliche Beweger der Welt; er ist die treibende Kraft im Lebensbaum, und die Geschöpfe sind seine Zweige.

Der Mensch ist aus Gott geboren, „frei wie Gott, seiner selbst Macher, seiner selbst mächtig". Der Wille hat keinen Macher; die That, wodurch der Mensch er selbst wird, können wir erläuternd anfügen, ist seine eigene: Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung können nicht gegeben werden, wir müssen sie uns selber anschaffen, müssen unser Wesen zu unserer That machen; das ist der Begriff des Geistes, und darum ist er frei. Die sittliche Freiheit aber, das lehrt auch Böhme, setzt die Nothwendigkeit des Gegensatzes von Gut und Böse voraus; das Gute ist nur als die Ueberwindung des Bösen; „das Böse muß eine Ursache sein daß das Gute ihm selbst offenbar werde", es ist ein Mittel zur Verwirklichung des Guten und der Seligkeit. Die soll der Mensch als sein eigenes erworbenes Glück haben und genießen. Darum muß er aber in seinem Willen und seiner Gesinnung sich auch abwenden können von Gott und dessen Gesetz. Wenn er von Gott ausgeht und in sich selber eingeht, so ist er ein Anderes als Gott, und wenn er sich ihm widersetzet, wird er böse. Der böse Wille, sagt Böhme ganz classisch, ist ein selbstgefaßter zur Eigenheit, ein

abtrünniger vom ganzen Wesen und eine Phantasei, — ein eitles Wähnen, eine Thorheit, die doch nicht erreicht was sie will, oder klarer ausgedrückt: das Böse hat die Existenz in der Subjectivität des Geistes, nicht in der Objectivität der Welt, und kann deren sittliche Ordnung nicht brechen, nur in sich selbst und für sich ihren Frieden stören. Himmel und Hölle sind überall und es kommt auf den Willen an wohin er sich wendet; bist du heilig, so wohnest du bei Gott im Himmel, und sündigst du, so leidest du die Pein des Teufels in der Hölle. Gott hat nicht einen Theil der Menschen zur Verdammniß bestimmt, sondern ein jeder Mensch ist zwischen die zwei Principien des Lichtes und der Finsterniß gestellt, in ihm selbst liegt das Centrum, und was er aus sich macht das ist er. Nur wer sich selbst verwirft wird auch von Gott verworfen; Gott bestätigt des Menschen Wahl. Aber der böse Wille braucht nur stillzustehen, so ist schon die Gnade in ihm wirksam, denn die Liebe waltet allgegenwärtig auch im Abgrund, und zwischen Engeln und Teufeln ist keine andere Kluft als die Eigenschaft ihres Wollens und Sehnens; wer das Gute will der ist im Himmel, zur rechten Wiedergeburt gehört nur der Wille. In Lucifer, sagt Böhme wie Milton, hat sich die Selbstsucht emporgeschwungen; da er seine große Gewalt empfand, wollte er sich über das Herz Gottes erheben, daß er wäre was ihm gelüstete; damit brach er vom Lichte ab und erweckte in sich das verzehrende Feuer der Begierde; in sich selbst entzündete er die Hölle, und selbst zerrüttet sieht er überall nur Verwirrung. Wie der Mensch Gottes Gebot übertrat, Gottes Frieden brach, da hörte die Natur auf ihm das holde Paradies zu sein, da ging er ein in die Lust und Qual der Welt. Das Herz Gottes mußte wieder in die Seele kommen, sollte ihr geholfen werden. Das Wort ist allenthalben Mensch geworden, aber der Wille der Menschheit mußte sich in die Gottheit ergeben, und das that Christus, und da ward aus der Gottheit und Menschheit Eine Person. Durch des Menschen Selbstthun war die Sünde begangen und mußte sie getilgt werden; jenes in Adam, dieses in Christus. Er ward der Held im Streit, er überwand die Versuchung, wir sollen unsern Willen mit dem seinen einigen, so führt er uns zum Vater und ins Vaterland. Gleichwie die Kerze im Feuer erstirbt und aus diesem Sterben das Licht und die Kraft ausgeht, so ist in Christi Tod die ewige Sonne der Liebe aufgegangen. Er ist im Himmel als in der inwendigen Kraft und Wesenheit der Dinge, und ist bei uns bis an das Ende aller Tage;

er sitzet auf dem Regenbogen Gottes und lebet in unserm Herzen. Und wo das geschieht, da ist die Sünde vergeben, da herrscht Licht und Liebe in der Seele. Die Wiedergeburt ist die Einigung des Gemüthes mit Gott. Das neue Jerusalem ist schon erbaut in den neuen Menschen. Ein jeder fürchtet Gott und thut recht, so grünet die Liebe und beginnt das Gottesreich. Da eignet jegliches dem andern seine Gunst und Liebe zu, da freuet sich jegliches der Gabe, Kraft und Schönheit die es aus der Majestät Gottes erlangt hat, und alles ist in eine Harmonie gerichtet, wo jede Saite dieses Spiels die andere erhebet und erfreuet.

Von Böhme's Werken sind vorzüglich das Mysterium magnum, der Weg zu Christo und die Gnadenwahl beachtenswerth. Im erstern gibt er im Anschluß an das erste Buch Moses neben der Betrachtung Gottes und der Natur bereits auch die Anfänge einer Philosophie der Geschichte; in den beiden andern entwickelt er die Grundgedanken der Reformation ohne in die Leugnung der Willensfreiheit zu verfallen wie Luther, ohne einen Theil der Menschheit der Verdammniß durch Vorherbestimmung zuzuweisen wie Calvin, weil er das Wesen Gottes und des Menschen allseitiger und tiefer erfaßt, weil er die Nothwendigkeit des Gegensatzes und seine Ueberwindung im Geist und in der Liebe erkennt. Darum mußte auch hier seiner gedacht werden, sowie mein Buch über die philosophische Weltanschauung der Reformationszeit in der ausführlichen Darstellung und aufklärenden Betrachtung seiner Lehre gipfelt. Wer sich mit ihm vertraut macht dem leuchtet aus aller trüben Gärung eine herrliche Klarheit auf, und durch alles seltsam Phantastische erkennt er philosophische Wahrheiten,

> Wie durch des Nordlichts bewegliche Strahlen
> Ewige Sterne flimmern.

C. Die Selbstgewißheit des Geistes; der Franzose Descartes.

Es galt die Philosophie von den genialen Blicken zum wissenschaftlichen Beweis, von der mystischen Tiefe zur Klarheit des Gedankens zu führen; unbefriedigt von der Ueberlieferung mußte der Geist mit ihr brechen, sich auf sich selber stellen, in der Entwickelung des Vernunftgemäßen die Wahrheit sehen. Der Genius welcher den Ausgangspunkt dieser Bewegung fand und ihr den Anstoß gab, war Descartes. Wir sahen wie anregend und befreiend

Montaigne in Frankreich wirkte als er den einseitigen und engen theologischen Bekenntnissen die freie Bewegung des prüfenden Verstandes entgegensetzte, und es sich lieber an der Wahrscheinlichkeit genügen als sich Unfehlbarkeiten aufdrängen ließ. Descartes aber ging vom Zweifel zur Selbsterkenntniß fort und fand in der Selbstgewißheit des Denkens den Archimedeischen Punkt um die Welt zu bewegen. Jenes Gepräge des Rationalen und Klaren welches die französische Literatur auszeichnet, sagten wir früher schon, war großentheils ihm zu verdanken. Jetzt mögen wir hinzufügen daß er zu den größten Männern der Zeit gehört, weil ein nothwendiger Proceß des Jahrhunderts sich mit vollster Energie in seinem Innern vollzog; jene faustische Unbefriedigung an der Scholastik, jene Kühnheit des Zweifels, jenen Muth von sich aus das Unendliche zu erfassen — was bereits im Volksbuch liegt, von Marlowe und vom deutschen Puppenspiel schon angeklungen, und von Goethe zu vollendeter dichterischer Darstellung gebracht wird — gewahren wir als das Pathos dieses Denkers, und es ist wiederum ganz im Sinne der Zeit des Individualismus daß es ihm zunächst um Selbstbildung gilt, daß er in seinen Meditationen das Selbsterlebte, Selbsterrungene mit aller Lebendigkeit schildert, und dadurch zugleich ein höchst anziehender und vortrefflicher Schriftsteller ist.

René des Cartes oder, wie er sich latinisirte, Cartesius (1596—1650) entstammte einer adelichen Familie der Touraine. Der Vater nannte schon den wißbegierigen Knaben seinen Philosophen und brachte denselben in das Jesuitencollegium zu la Fleche. Ueber die Schuljahre berichtet er selbst daß er alles gelernt was die Lehrer vortrugen und die Bücher boten, und fügt hinzu: „Wie ich den ganzen Studiengang beendet hatte, an dessen Ziel man in die Reihe der Gelehrten aufgenommen wird, befand ich mich in einem Gedränge so vieler Zweifel und Irrthümer daß ich von meinem Lerneifer keinen andern Nutzen hatte als daß ich mehr und mehr meine Unwissenheit entdeckte. Deshalb wollte ich von nun an keine andere Wissenschaft mehr suchen als die ich in mir selbst und in dem großen Buche der Welt würde finden können, und so verwendete ich den Rest meiner Jugend auf Reisen, Höfe und Heere kennen zu lernen, mit Menschen von verschiedener Gemüthsart und Lebensstellung zu verkehren, mannichfaltige Erfahrungen einzusammeln, in allen Lagen mich selbst zu erproben, und aus allem einen Gewinn zu ziehen.“ So pflegt er denn ritterlicher Uebungen und geht als Freiwilliger in den niederländischen, dann in den deutschen

Krieg. Die Schlacht am weißen Berg macht er mit, und wird in der Wintereinsamkeit zu Neuburg von der Sehnsucht nach wahrer Erkenntniß wieder so leidenschaftlich ergriffen daß er der Jungfrau Maria eine Wallfahrt nach Loretto gelobt, wenn er den Zweifel überwinde! Er sah Rom, er lebte in Paris, zog sich dann aber, ein Dreißiger, nach Holland zurück um in der Stille sich der Wissenschaft zu widmen. Er wollte in seinem Denken frei sein, wenn er auch ohne den Trieb des Reformators nur an Selbstbelehrung dachte, im Anschluß an die Gesetze des Landes, die Sitten des Standes, die Religion der Völker niemand durch seine Gedanken beunruhigen, und jeden Kampf mit Staat und Kirche vermeiden wollte. Er hatte Physik studirt, er war in der Mathematik ein erfinderischer Kopf, dem wir die analytische Geometrie verdanken, welche die räumlichen Verhältnisse einer Figur auf arithmetische zurückführt und geometrische Aufgaben und Sätze durch algebraische Gleichungen löst und beweist. Er entwarf ein Werk über den Weltbau, aber als Galilei von der Inquisition verhaftet wurde, da verbrannte er dasselbe. Indeß die Abhandlung über die Methode und die Meditationen, die er nun schrieb, kamen zur Veröffentlichung und ersparten ihm den Streit nicht, dazu waren sie zu kräftiger Natur, zu original und neu, wenn sie ihm auch keine Verfolgung zugezogen. Er ließ eine zusammenfassende Darstellung der Principien seiner Philosophie erscheinen. In Paris hatte er an Mersenne einen treuen Freund. Die Prinzessin Elisabeth von der Pfalz suchte Belehrung bei ihm, die Königin von Schweden Christina zog ihn nach Stockholm um eine Akademie zu gründen. Dort ist er gestorben. Sein Wahlspruch war gewesen:

Schwer wol lastet der Tod auf dem
Der zu sehr nur der Welt bekannt
Unbekannt mit sich selber stirbt.

Was Descartes vor Bruno und Jakob Böhme voraus hat das ist das methodische Denken, die wissenschaftliche Form. Dadurch ist er epochemachend. Er will Wahrheit und erfährt an sich selbst daß solche nicht von außen gegeben sein kann, sondern im eigenen Innern gefunden und erzeugt werden muß; kein Irrthum soll sie verdunkeln, kein Zweifel gefährden; wir wollen ihrer gewiß sein. Wir verlangen darum nach einem festen Grunde der Erkenntniß, und alles soll nun aus demselben mit der Sicherheit und Klarheit der Mathematik abgeleitet werden; der wissenschaftliche Beweis, die

ordnungsmäßige Folgerung und Entwickelung soll an die Stelle der Behauptung treten. Wo aber finden wir etwas unleugbar Gewisses? Descartes beginnt seine Meditationen mit dieser Frage. Ich hatte, sagt er, vieles von Kindheit angenommen das sich mir später als Irrthum und Täuschung erwies; auch was ich darauf gebaut hatte konnte also nur trügerisches Vorurtheil sein. Will ich mich davon befreien, so muß ich alles in Zweifel ziehen was nicht vollkommen gewiß ist. Wir glauben an die Existenz der Sinneswahrnehmung; aber die Sinne täuschen oft, und die Naturwissenschaft lehrt daß Töne und Farben so gut wie der Kitzel, der süße und bittere Geschmack nur unsere Empfindungen sind, nicht fertige Beschaffenheiten der Dinge, die wir nur aufnähmen. Auch meinen wir in Träumen vieles außer uns zu sehen und zu hören was doch nur in unserer Einbildung besteht. Und was gibt uns die Gewißheit daß wir nicht auch in diesem Augenblicke träumen? Wer bürgt uns dafür daß nicht alles ein Schein ist der uns blendet und täuscht? Darum müssen wir den Muth haben alles in Frage zu stellen, an allem zu zweifeln, wenn wir zur Gewißheit der Wahrheit kommen wollen. Und dann finden wir das Eine an dem wir nicht zweifeln können, und das ist unser Denken. Denn die Thätigkeit mit welcher ich mein Denken bezweifle ist ja selbst ein Gedanke, und beweist somit dessen Wirklichkeit. Ich kann von allem abstrahiren, nur von meinem Denken nicht; in ihm habe ich die Gewißheit meiner eigenen Realität. Ich denke, also bin ich. Mein Denken ist mein wahres Sein und dessen Bewährung. Was ich in meinem Denken begründet finde, was ich klar und deutlich einsehe, das ist wahr. Die selbstbewußte Vernunft ist hiermit zum Princip der Philosophie gemacht. Die Subjectivität stellt sich auf sich selbst und hat nun die Aufgabe zu untersuchen ob etwas außer ihr vorhanden, ob ihrer Vorstellung von der Welt auch objective Realität zukomme. Dies führt den Philosophen zur Gottesidee.

Wir erkennen uns als endliche, gewordene Wesen; wir bedürfen Anderer zu unserer Existenz, und dies setzt nothwendig ein Wesen voraus das durch sich ist, zu seinem Dasein keines andern bedarf. Wir bilden uns den Begriff einer Ursache als einer Thätigkeit die eine Wirkung hervorbringt und wenigstens ebenso groß sein muß als diese; denn wäre etwas in der Wirkung was nicht in der Ursache auch ist, so wäre ja die Ursache nicht der Grund davon. Nun finden wir aber in uns eine Idee die größer ist als wir, den Gedanken eines Vollkommenen, Gottes; solch eine Vorstellung

haben wir nicht aus der Außenwelt, die uns nur Endliches und Mangelhaftes zeigt, wie wir selbst sind, weshalb wir der Urheber jener Vorstellung nicht sein können. Sie ist uns also eingeboren, sie ist eine Wirkung in uns welche auf die Wirklichkeit Gottes als ihre Ursache hinweist, sie ist das Siegel unserer Abkunft von Gott, unserer Ebenbildlichkeit, oder der Stempel den der Meister dem Werk aufgeprägt. Auch können wir Gott als das Vollkommene gar nicht anders als seiend denken, weil ein Vollkommenes ohne Realität eben gar nicht vollkommen wäre. So liegt die Wirklichkeit Gottes in seinem Begriff, und daß wir diesen Begriff haben ist sein Selbstzeugniß in uns. Wir können, füge ich erläuternd hinzu, uns nicht als endlich und unvollkommen denken ohne uns von einem Unendlichen und Vollkommenen zu unterscheiden; es gibt nur ein Unten wo auch ein Oben ist. Wir entstehen und sind im Unendlichen, es ist in uns, und das kommt uns in der Idee des wahren Gottes zum Bewußtsein; er offenbart sich in uns, wenn wir ihn denken.

Das Vollkommene, fährt Cartesius fort, ist das Wahrhafte: wollte Gott uns täuschen, so wäre er nicht Gott (sondern der Lügenteufel), und darum sind auch die Dinge wirklich welche wir nach den Eindrücken der Natur uns vorstellen; Irrthümer entstehen dadurch daß wir mehr behaupten als wir einsehen, daß wir uns Urtheile anmaßen wo wir die Sache nicht kennen. Aber was ich klar und bestimmt erkenne dem darf ich zustimmen. Dies sind die Sätze der Mathematik, die Wahrnehmung von Ausdehnung und Bewegung außer uns und die Selbsterfassung der Seele in uns.

Die Unterscheidung des Bewußtseins und der Körperlichkeit ward bei Cartesius zum Dualismus des Leibes und der Seele, des Geistes und der Natur. Die Natur war ihm ein räumlicher Mechanismus, er führte in ihr alles auf Ausdehnung und Bewegung zurück, Druck und Stoß von außen soll alles bedingen, nicht innere Kräfte oder Zustände; auch die Thiere wurden dadurch zu Maschinen und Automaten, die Thätigkeit des menschlichen Leibes auf bloße Bewegung beschränkt. Der Geist oder das Denken hat Wollen, Empfinden, Vorstellen als besondere Modificationen. Von beiden Welten besteht jede für sich, aber beide haben ihre gemeinsame Ursache in Gott. Von ihm kommt die Objectivität des Seins, die Materie, wie die Subjectivität des Erkennens, die Seele; er ist das Princip der Bewegung für die Körper, das Princip der Erkenntniß für die Geister; darum findet sich in den Dingen und in den Ideen dasselbe; und Gottes fortwährende Einwirkung läßt eine Wechselbeziehung

beider dadurch erscheinen daß die Vorstellungen der Seele und die Bewegungen des Körpers einander entsprechen.

Indeß Cartesius suchte auch nach einem Berührungspunkte des Leibes und der Seele und meinte denselben in der Zirbeldrüse des Gehirnes gefunden zu haben. Dort soll der Geist den körperlichen Bewegungen ihre Richtung geben, dort die Empfindungen des Leibes auffassen, ja von ihnen mitbewegt werden. Wenn der Naturproceß des Körpers die Seele erschüttert, in ihr fortklingt, dann entstehen die Gemüthsbewegungen, die Leidenschaften. Das Unerwartete, Neue staut die Lebensgeister, setzt uns in Staunen oder Bewunderung; die Seele will es abwehren oder heranziehen, daraus entsteht Haß oder Liebe; sie fühlt sich gehemmt oder gefördert durch dasselbe, und so entsteht Trauer oder Freude. Es ist die sittliche Aufgabe des Geistes durch klare und richtige Erkenntniß des Guten und Wahren den Leidenschaften die rechten Ziele zu setzen, dadurch sie zu seinen Werkzeugen zu machen. Wir sind unfrei, wenn sie uns in die Unruhe der mit den Dingen und ihrer Bewegung wechselnden Empfindungen hineinreißen, wir sind frei, wenn wir von der Ruhe der Seele aus über ihnen walten, unsere Wünsche, unser Verlangen mit Weisheit regeln, uns selbst beherrschen.

Hier sucht Cartesius den Dualismus zu überbrücken. Auf andere Weise that es sein Schüler Geulinx. Er leugnete den physischen Einfluß einer immateriellen denkenden Seele auf den ausgedehnten Körpermechanismus und umgekehrt; es sei kein Uebergang von beiden ganz verschiedenen Welten. Weder bewirkt der Gedanke des Willens eine leibliche Bewegung, noch ruft ein materieller Eindruck auf den Körper eine Empfindung und Vorstellung des Geistes hervor; sondern Gott ist es der bei solcher Veranlassung oder Gelegenheit jedesmal im Körper die den Gedanken begleitende Ortsveränderung, in der Seele die dem leiblichen Vorgang gemäße Vorstellung erzeugt. Damit ist alle Thätigkeit als ein Wirken Gottes aufgefaßt, wir selbst aber sind zu blos leidenden Zuschauern herabgesetzt, die der Schein des eigenen Handelns täuscht. Aber wozu diese ganze wunderliche Komödie? Wenn wir diese Frage aufwerfen, so antwortet uns der beschauliche Schweiger Malebranche, der Priester der Cartesianischen Schule: Zur Prüfung der menschlichen Seele. Mit dem Körper verbunden wird sie zu ihm hinab- und zu Gott emporgezogen; sie soll die Probe bestehen und ihrer geistigen Bestimmung treu bleiben. Aber durch die Sünde ist sie

in die Knechtschaft des Körpers gefallen, und die Erlösung erst bringt sie wieder zur Freiheit der Kinder Gottes.

Wenn es die religiöse Auffassung bezeichnet daß sie die Mittelursachen übersieht oder überspringt und alles unmittelbar auf Gott und seinen Willen, seine Vorsehung zurückführt, so sucht ihr Malebranche im Anschluß an Cartesius die philosophische Rechtfertigung zu geben. Ist das Wesen der Materie die Ausdehnung und wird sie nicht durch eigene innere Kraft, sondern nur mechanisch von außen bewegt, so ist es auch nicht der stoßende Körper, der einen andern aus der Ruhe bringt und vorantreibt, sondern der ursprüngliche Beweger, Gott, wirkt durch einen auf den andern. Die Fortdauer der Welt und ihr Leben ist die beständige Schöpfung Gottes. Die Sinne geben uns den Eindruck den die Außenwelt auf uns macht, sie bezeichnen unser Verhältniß zu den Dingen, nicht das Wesen derselben. Wir sind endliche besondere Wesen, und können wol besondere Vorstellungen, nicht aber die Idee des Unendlichen oder die Allgemeinbegriffe, die ewigen Wahrheiten hervorbringen. Doch haben wir sie, und bestimmen die Einzelerscheinungen dadurch daß wir solche unter der allgemeinen Idee begreifen, dies Ding einen Menschen und jenes einen Stein nennen. Die allgemeine, die göttliche Vernunft ist der Quell der ewigen Wahrheiten, der Ort der Ideen; diese drücken das Wesen der Dinge aus, und wie wir die Welt sinnlich durch das Licht wahrnehmen, so erkennen wir sie durch die Ideen welche in ihr abgebildet und realisirt sind. Sind aber nun die Ideen die Gedanken Gottes, sind sie in ihm und durch ihn, so sehen und erkennen auch wir alles in Gott, durch seine Offenbarung und Erleuchtung. Gott ist der Ort der Geister, wie der Raum der Ort der Körper. Was wir erkennen das ist ein Werk und Theil von ihm; er ist das höchste Gut, von dem alle Güter kommen, das wir darum auch in allen Gütern lieben. Weisheit und Liebe sind das Wesen Gottes; alle besondern Ideen sind Bestimmungen seines Denkens, denen gemäß seine Allmacht die Welt schafft und ordnet, welche seine Liebe bewegt und anzieht.

Die wahre Erkenntniß sieht alle Dinge in Gott; wir finden die Wahrheit und haben Ideen kraft der allgemeinen Vernunft, die uns gegenwärtig ist und unsern Geist erleuchtet — das ist das bleibende Ergebniß der Religionsphilosophie von Malebranche; durch diese ist er mit Jakob Böhme der große Denker der Reformationszeit. Aber die Epoche hatte sich auch zur Natur gewandt, und

Cartesius war dadurch ihr vielseitigerer Repräsentant, als er neben der Theologie, die ihn an die Vorzeit, an Augustinus und Anselm von Canterbury knüpfte, vom Subjectivitätsprincip aus zur Erfahrungswissenschaft kam, die Naturgesetze zu erkennen und die Welt und ihr Leben nach denselben natürlich zu erklären trachtete. Jetzt erst gelang es dem Cartesianer Becker durch sein Buch über die bezauberte Welt dem Hexen- und Gespensterwahn sieghaft entgegenzutreten, und wie der Verfasser selbst sagt, dem Teufel seine Macht zu rauben, ihn von der Erde in die Hölle zu verbannen. Welche Herrschaft hatte man demselben im Mittelalter eingeräumt, wie war noch Luther in dem Glauben an seine Anfechtungen befangen, wie viele Unglückliche waren der Beschuldigung eines Bündnisses mit ihm zum Brandopfer gefallen! Weil Cartesius das Ganze, Gott und die Natur im Auge hatte, bekam er Streit mit Jesuiten und Materialisten, den einen ein Atheist, den andern ein Theolog. Das erstaunliche Maß seiner Kraft zeigt sich in der großen Bewegung die von ihm ausging; wo er die Probleme noch nicht befriedigend löste, da hatte er sie doch klargestellt, und darum knüpfte sich der Fortschritt der Philosophie an ihn. Den Dualismus von Gott und Welt will Spinoza, den Gegensatz von Leib und Seele Leibniz überwinden; die Forderung einmal methodisch zu untersuchen wie weit der menschliche Geist reicht und damit ein Organ der Erkenntniß aufzustellen, will Kant erfüllen. Daß die Natur, die Weltordnung Gottes, uns Wahrheit lehrt, ist die Ueberzeugung von Cartesius; der Philosoph aber darf nichts für wahr gelten lassen das er nicht als solches klar eingesehen und erwiesen hat. Nur einen Punkt der fest und unbeweglich wäre fordert Archimedes um die Erde aus ihren Angeln zu heben; auch wir dürfen Großes hoffen, wenn nur das Kleinste gefunden ist das zweifellos und unerschütterlich feststeht. So sprach er selbst als er im eigenen Denken, in der Vernunft das Princip erfaßt hatte. Im Wendepunkt der Zeiten weist er bahnbrechend in das Weltalter des Geistes.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Renaissance und Reformation

in

Bildung, Kunst und Literatur.

Ein Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geistes.

Von

Moriz Carriere.

Zweite neu durchgesehene Auflage.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1871.

44